pARTisan

АЛЬМАНАХ СУЧАСНАЕ БЕЛАРУСКАЕ КУЛЬТУРЫ

Заснаваны ў 2002 годзе



Менск І.П.Логвінаў 2013

АЛЬМАНАХ СУЧАСНАЕ БЕЛАРУСКАЕ КУЛЬТУРЫ

pARTisan

Заснавальнік Артур Клінаў

Рэдакцыйная рада: Валянцін Акудовіч, Алесь Анціпенка,
Ігар Бабкоў, Лявон Вольскі,
Сяргей Дубавец, Валянціна Кісялёва,
Сяргей Харэўскі, Вольга Шпарага

Галоўны рэдактар: Артур Клінаў
Адказны рэдактар: Лія Кісялёва
Пераклад на ангельскую мову: Сьвятлана Соўсь

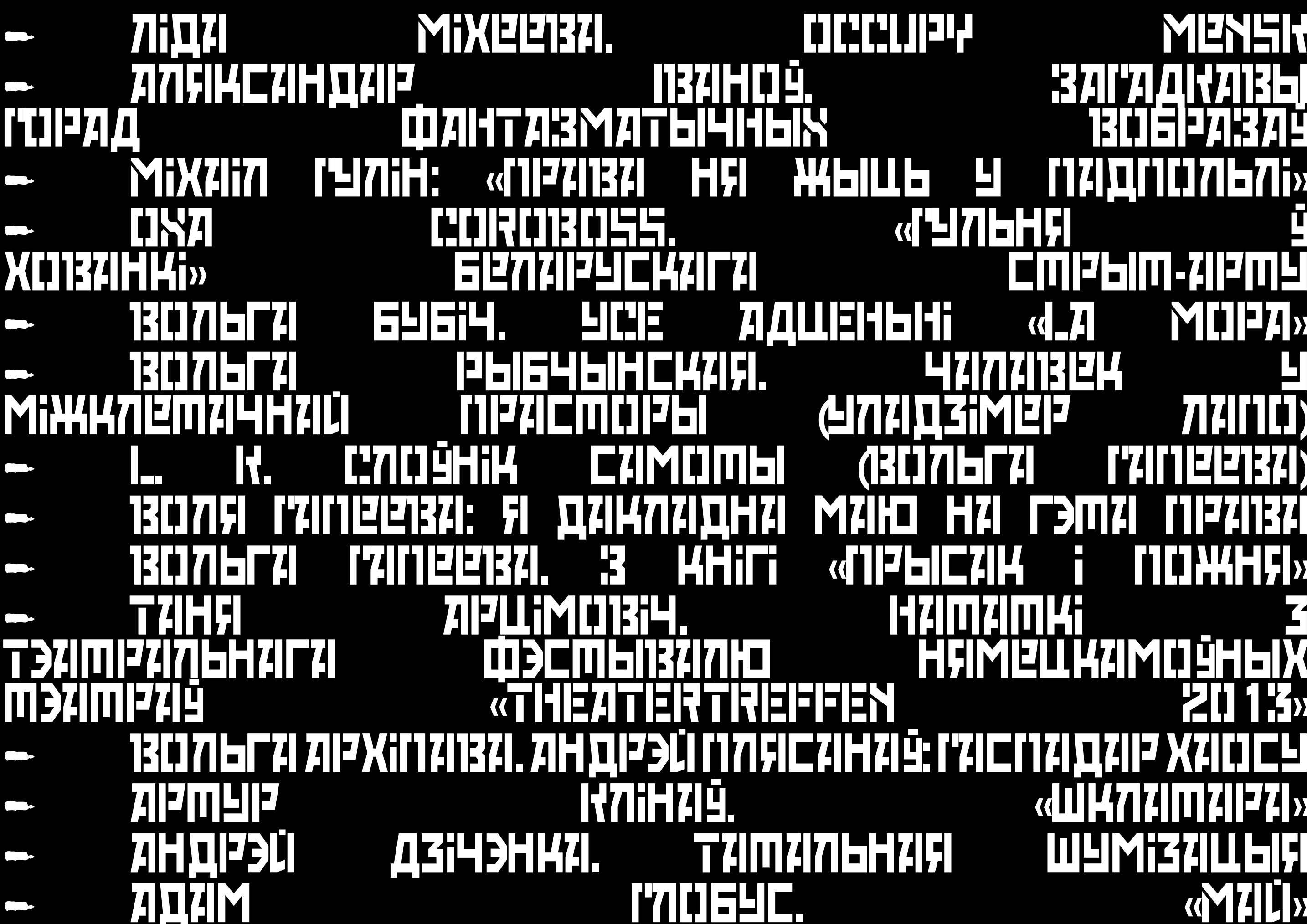
Дызайн і вёрстка:
Мак Разанаў @ Маск & Feddenka Ryazanov's Fake Vintage Studio
Фатаграфіі © Стрыт-арт-супольнасьць «SIGNAL», Андрэй Плясанаў, Віка Шчарбакова, Таня Арцімовіч, Мак Разанаў

Адрас:
вул. Чарвякова 18-63
220068 Менск, Беларусь
e-mail: arturklinau@gmail.com

На вокладцы: DSNT87 / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»

The Founder and Editor-in-Chief: Artur Klinau
The Editors: Lija Kisialova, Tania Arcimović
The Translator: Sviatłana Sous
Design: Маск & Feddenka Ryazanov's Fake Vintage Studio

Cover: DSNT87 / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»



MUTUS / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
MUTUS / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»







Mrrr / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
Mrrr / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»


РАБСТВО
СВОБОДОЙ,
БЯ СВОБОДНЫМ!

Спэктакаль — гэта стадыя, на якой тавару ўдалося дамагчыся поўнае акупацыі грамадзкага жыцьця. Аказваецца бачным ня проста нашае стаўленьне да тавару — цяпер мы толькі яго й бачым: відавочны нам сьвет — гэта сьвет тавару.

Гі Дэбор, «Грамадзтва спэктаклю»



Лідзія Міхеева

OCCUPY MENSK!

[1] Коўп Б. Прывіды Маркса: шпацыр па Менску па сьлядох Дэрыда // pARTisan. 2004. № 3. С. 22.

[2] Тамсама.

Яшчэ дзесяцігодзьдзе таму магло падацца, што Менск — горад, акупаваны выключна зданямі мінулага. Вядома ж, менавіта савецкага мінулага, якое вырвала ўва ўсіх іншых «мінулых» права запоўніць сабою горад — архітэктуры больш ранейшага пэрыяду ў Менску практычна не засталося, а тая, што захавалася, утопленая ў ансамблях сталінскае велічы, хрушчоўскае эканомнасьці, брэжнеўскае пасрэднасьці, перабудовачнага прымітывізму й сучаснага «мастацкага бязладзьдзя».

У 2002 годзе брытанскі філёзаф і культуроляг Бэн Коўп пісаў у сваім паэтычным эсэ «Прывіды Маркса: шпацыр па Менску па сьлядох Дэрыда», якое, напэўна, запомнілася шмат каму: «Колькасьць візуальных прывідаў у Менску — магчыма, маё самае моцнае ўражаньне тут. Яны прывабліваюць мае вочы, каб нагадаць: я ня ведаю, як ставіцца да таго, што я бачу»[1]. Савецкаму панаваньню, на думку дасьледчыка, былі падпарадкаваныя нават скульптурныя ўвасабленьні беларускіх клясыкаў — таго ж Якуба Коласа, падобнага, паводле меркаваньня Коўпа, да «савецкага монстра». Гэткая неаддзельнасьць рэпрэзэнтацыі «нацыянальнага», яе падпарадкаванасьць савецкай эстэтыцы наводзіла філёзафа на думку пра тое, што «жыць і думаць у Менску — гэта ўсё адно што… адказваць на заклік да дзеяньня, які прыходзіць да нас аднекуль зь мінулага»[2].

Праніклівасьць Бэна Коўпа, які бярэ сабе ў спадарожнікі па Менску бацьку дэканструкцыі («Прывіды Маркса» Дэрыды — разважаньне пра тое, чым былі рэалізаваныя праекты марксізму, якое ў выніку зноўку ставіць пытаньне пра функцыі ўтопіі ў філязофскім і палітычным вымярэньнях), а не абмяжоўваецца простымі асацыяцыямі, можа быць дапоўненая мностваM прыватных уражаньняў гасьцей нашага гораду. Фотасэрыі пачатку 2000-х Біла Крэндэла (названыя пазьней «The Waiting Room»), у якіх Беларусь і Менск выступаюць як транзытная прастора, дзе індывіды пазастывалі ў стане вечнага чаканьня пераходу зь мінулага ў нейкую цьмяную будучыню, — гэта мастацкае выказваньне абсалютна таго ж кшталту.

Яшчэ адным яскравым прыкладам падобнае оптыкі можа паслужыць архітэктурна-цэнтрычнае бачаньне Менску, якое ўвасобіў у сваім фотаблогу францускі падарожнік Лярэнца Папас. Цікава, што ягоныя здымкі, на якіх савецкія сымбалі дамінуюць, былі дэкаратыўна «сапсаваныя» фатографам праз нанясеньне ржавых рубцоў і самых разнастайных плямаў, штрыхоў, «варсінак». Гэткі «дэкор» працаваў падобна да псыхааналітычнага супраціву — фатограф «цэліў» у савецкія сымбалі за той візуальны гвалт, які ён спазнаў, сутыкаючыся зь імі.

Мне ўзгадваецца таксама досыць сымптаматычны выпадак з польскімі турыстамі, якія кепска разьбіраліся ў кірыліцы й памылкова прачыталі назоў гандлёвага цэнтру «Сталіца» на плошчы Незалежнасьці як «гандлёвы цэнтар імя Сталіна». Гэткая «абчытка» падаецца цалкам заканамернаю. Калі ўжо станцыя мэтро носіць імя Леніна, на плошчы стаіць помнік яму ж, чаму ж імя Сталіна ня можа ўпрыгожыць хоць бы й гандлёвы цэнтар? Здані памнажаюцца й бачацца нязвыкламу да багацьця «савецкага» назіральніку нават там, дзе іх няма.

Але ці бясьпечнаісьці на павадку гэтай занадта ўжо «відавочнай відавочнасьці», у якой рызыкуем загразнуць? Усялякая ж таўталёгія ня вельмі прадуктыўная. Аляксандар Сарна зазначае, мажліва, не занадта трывіяльны аспэкт «савецкасьці» Менску — ягоны асаблівы спосаб «аглямурваньня»: «Падтрыманьне адзінства стылю гарадзкога жыцьцёвага асяродзьдзя становіцца прыярытэтам сталічных уладаў і знаходзіць водгук у саміх месьцічаў. Іхныя калектыўныя высілкі накіраваныя на выдаленьне ўсяго выпадковага, сумбурнага, дэзарганізаванага, каб прывесьці ўсё да адзінага назоўніку, навесьці "бляск" і падтрымаць "глянец" на належным узроўні»[3].

Сёньня, аднак, ані «савецкія здані», ані гамагеннасьць глямурнае ідэалёгіі беларускае дзяржавы (а значыцца, і гарадзкога ўладкаваньня), якая не цярпіць ніякіх пазасыстэмных украпваньняў, не выглядаюць як адзіныя й галоўныя акупанты сталіцы.

Дакладней, «арганізацыя» й «дэзарганізацыя» гарадзкое прасторы ідуць поплеч. Напрыклад, будаўніцтва Нацыянальнае бібліятэкі сьпярша ўспрымалася як відавочная дэзарганізацыя. Спачатку былі чуткі пра тое, што найстарэйшую Ленінскую бібліятэку зачыняюць, каб інтэлігенты не канцэнтраваліся паблізу адміністрацыі прэзыдэнта, затым — знаёмства грамадзкасьці з праектам «алмазу», яго відавочнае непрыняцьце. Пасьля — пэрыяд прымірэньня з фактам яго існаваньня як архітэктурнага аб'екту, фармаваньне пэўнае наратыўнае, сымбалічнае рэфлексіі вакол бібліятэкі (анэкдоты, міты й чуткі пра працэс будаўніцтва й да т. п.). Акупаваўшы галоўны праспэкт гораду, бібліятэка сама неўзабаве становіцца акупаванаю. Бо «алмаз ведаў» — не толькі сховішча кніжных фондаў і месца, дзе да гэтых фондаў могуць прыпасьці ўсе ахвотныя, але й па сумяшчальніцтве экран, на якім у цёмны час сутак паказваецца рэкляма, рэстарацыя, глядзельная пляцоўка, фітнэс-клюб і г. д. Штосьці падобнае адбываецца й у маштабе ўсяго гораду.

Забаўляльнае акупуе культурнае, спажываньне спадарожнічае афіцыйнай ідэалёгіі, зрастаючыся зь ёю да поўнае неразьмежавальнасьці.

Гаворачы пра новыя архітэктурныя інтэрвэнцыі, нельга не адзначыць тую ж дыялектыку арганізацыі й дэзарганізацыі. Тое, якім чынам «рэстаўраваліся» Опэрны й асабліва Купалаўскі тэатры, будынкі на вуліцы Рэвалюцыйнай, Цырк, дэманструе, што як дасавецкая, гэтак і савецкая архітэктурная спадчына зусім не ўяўляе сабою ў вачох гарадзкое адміністрацыі штосьці недатыкальнае. Гэта спакойна можна падмяніць імітацыяй, якая будзе «нават лепшая за арыгінал» — яшчэ больш пампэзная, больш раскошная, «пераасэнсаваная» паводле законаў беларускага разуменьня прыгажосьці. Знос электрастанцыі дзеля расчысткі плошчаў пад гатэль «Кемпінскі», замахі на Парк 60-годзьдзя Кастрычніка дзеля будаўніцтва гатэлю «Пэкін», узьвядзеньне гэтак званага дому Чыжа, які візуальна падмяніў увесь тонкі балянс набярэжнай Сьвіслачы, — усе гэтыя й шмат якія яшчэ прэцэдэнты ўкладаюцца ў элемэнтарную, але праз гэта ня менеі трагічную заканамернасьць пранікненьня ў прастору постсавецкага гораду лёгікі міжнароднага капіталу, які, безумоўна, падтрымліваецца інтарэсамі нашага айчыннага капіталізму.

Бачнае альбо маніфэставанае «адзінства стылю» — ці то маналітнасьць сталінскага ампіру, ці то прыгнятальнае глямурнае месіва новае архітэктуры й крыклівасьць лёзунгаў дзяржпрапаганды (ад тэлевізійных прадуктаў і масавых сьвяткаваньняў да сацыяльнае рэклямы й праслаўлутых плякатаў «За Беларусь») — аказваецца ідэальнаю маскай для грамадзтва спажываньня, якое высьпявае ў Беларусі.

У канчатковым выніку раскол беларускага грамадзтва, пра які гэтак часта даводзіцца сёньня чуць, ператвараецца ў раскол тыпаў спажываньня. Частка нацыі спажывае вобраз правадыра й разам зь ім тыя, па сутнасьці, даволі сьціплыя даброты, гарантам якіх ён выступае (пакрыху абмяжоўваючы іх, бо, дорачы, ён мае права часам іх і забіраць). Задавальняецца даступнымі прадуктамі харчаваньня, магчымасьцямі будаўніцтва льготнага жытла, усенароднымі сьвятамі, беларускаю эстрадай, конкурсамі прыгажосьці й да т. п. Іншы тып спажываньня зьвязаны з уяўным ***выцісканьнем*** на пэрыфэрыю фігуры пасярэдніка — дарыльніка дабротаў. Здавалася б, існуюць прасторы, дзе рыторыка «За Беларусь» ня дзейнічае, — гэта начныя клюбы, казыно, гатэлі й рэстарацыі, у якіх занятыя ўзаемна абагачальнымі зносінамі культурная й фінансавая «эліта» беларускага грамадзтва й замежныя госьці сталіцы.

Здавалася б, эталёны сапраўднага глямуру нараджаюцца тут і ўжо пазьней спускаюцца (эмануюць) наніз, да прадстаўнікоў менеі забясьпечаных слаёў насельніцтва, якія могуць толькі імкнуцца прытрымлівацца зададзеных вышэй кансюмэрысцкіх узораў.

Здавалася б, грошы даюць гэтаму слою свабоду — калі не палітычную, то, прынамсі, свабоду як нейкае проціядзьдзе ад ідэалягічнае заразы хаця б на эстэтычным узроўні (ну не павесяць на дзьвярах бару «Бляндынкі й брунэткі» плякат з выяваю Сталіна на Дзень Перамогі).

Тым ня менш гэтае выцісканьне — усяго толькі адна зь фікцыяў, стары як сьвет прыём сталінска-брэжнеўскага разьліву, калі ідэалягічная махіна, увянчаная вобразам правадыра, падтрымлівала сябе за кошт забесьпячэньня

[3] Сарна А. Минск — город победившего гламура // P. S. Ландшафты: оптики городских исследований / отв. ред. Н. Милерюс, Б. Коуп. Вильнюс: ЕГУ, 2008. С. 340–341.

[4] Коўп Б. Прывіды Маркса. С. 21.

ўмеркаванага ўзроўню спажываньня для масаў і элітнага ўзроўню спажываньня для намэнклятуры. Толькі ў выпадку сучаснае Беларусі відавочным становіцца выпустошваньне ўласна ідэйнага складніку ідэалёгіі, якая літаральна распаўзаецца, агаляючы шчыльнае ядро даволі прымітыўных кансюмэрысцкіх каштоўнасьцяў, галоўнымі зь якіх становяцца славутыя «паўкабана», «тры махіта», танны бэнзін, памяркоўны курс даляру — калі гаварыць пра першы тып спажываньня, альбо luxury-тавары й luxury-паслугі — калі гаварыць пра другі.

І ў той жа час гэты раскол спажывецкіх практык — сукупны й адзіны сымптом адзінага сацыяльнага працэсу.

У Дзень працы 1 траўня 2013 году ў горадзе Менску былі забароненыя ўсе масавыя мерапрыемствы, акрамя арганізаванага ўладамі батлейкавага шэсьця нейкіх «рабочых-мэталістаў», што выйшлі з усё тымі ж шчасьлівымі лёзунгамі задаволеных людзей, якія дасягнулі «добрага» й цяпер змагаюцца за «лепшае». На маленькіх плякатыках удзельнікаў сьвята можна было прачытаць усё тыя ж знаёмыя лёзунгі «За шчасьлівую… стабільную… і да т. п. Беларусь». Сярод спонсараў мерапрыемства аказаўся й брэнд беларускага печыва. Велізарны плякат у паўтара чалавечага росту рэклямаваў печыва запазычаным у вялікай і жахлівай «Coca-Cola» слёганам: «Атрымай асалоду!»

Гэтым «Атрымай асалоду!» і акупаваны сёньняшні Менск. Лёзунг глябальнага капіталу ўдала апрапрыюецца ў Беларусі на ўзроўні нацыянальных брэндаў, стылю жыцьця й сьветапогляду.

Як неаднаразова падкрэсьліваў Славой Жыжэк, імпэратыў «атрымліваць асалоду» — унівэрсальны мэханізм стымуляваньня спажываньня, і няважна, пра якога кшталту тавар ідзе гаворка — ці то банальнае недарагое (і нашае айчыннае) печыва, якое самы малазабясьпечаны пэнсіянэр ці студэнт можа сабе дазволіць як штодзённае суправаджэньне да гарбаты, альбо, напрыклад, адпачынак у нейкай элітнай установе Менску. Парадаксальным чынам аказваецца, што спажывецкая асалода большасьці можа быць досыць памяркоўнаю, толькі б за ёю маячыла, дзесьці на гарызонце, надзвычайная, збыткоўная асалода нейкай меншасьці. Гэтыя два полюсы, хоць і знаходзяцца ў пэўным напружаньні, усё ж маюць адну прыроду й адну крыніцу. Бо падмацаваныя і першы, і другі адным і тым жа аўтарытэтам — унівэрсальныя мэханізмы капіталістычнае эканомікі ў Беларусі праслойваюцца «пракладкаю» дзяржавы, якая нібыта ахоўвае нас ад зласнага націску сусьветнага капіталу, упускаючы яго быццам неўзапраўду й быццам толькі ў неабходных гамэапатычных дозах. Менавіта ўсьведамленьне таго, што ўсе віды «асалоды» — і самыя мізэрныя, і самыя хвацкія й непрыстойныя — легітымуюцца адною інстанцыяй, і робіць у гэткай ступені траўматычнымі эпізадычныя сутыкненьні большасьці з карцінамі залішніх асалодаў меншасьці. Пра гэта сьведчаць, напрыклад, рэакцыя беларускага грамадзтва на клюбныя фатаграфіі Міс Менск, якая сур'ёзна выконвае імпэратыў «атрымліваць асалоду», лежачы на барнай стойцы, і напружанае стаўленьне да будаўніцтва ўсё новых і новых гатэляў дзеля «турыстаў», што інвэстуюць менавіта ў нястрыманы (а не памяркоўны) тып беларускае «асалоды».

У выпадку Беларусі гэты глябальны фэномэн выглядае асабліва гратэскна, бо ўсе тыя здані, пра якія пісаў Бэнджамін Коўп, скульптурныя й архітэктурныя сьляды вялікае эпохі Ўтопіі супрысутнічаюць з глямурам і недамадэрнізаванымі вясковымі практыкамі, ствараючы той самы непаўторны беларускі трэш-глямур, аказваюцца ўпісанымі ў архітэктурны й штодзённы кантэкст, які ўсялякую сацыяльную ўтопію скасоўвае, замяняючы вялікія агульныя калектыўныя мэты й мастацтва, што нагадвае пра іх магчымасьці, практыкамі «памяркоўнае асалоды» шляхам спажываньня й канфармісцкімі формамі ўзаемадзеяньня з асяродзьдзем, якія ў цэлым уласьцівыя «іранічнай» культуры постмадэрну. Тым больш постмадэрну беларускага разьліву.

«…Я заўважыў візуальнае падабенства паміж лёзунгамі й сучаснаю рэклямаю й збаяўся будучыні»[4], — пісаў у згаданым вышэй эсэ Бэнджамін Коўп, адзначаючы пэўную сугучнасьць прапаганды камуністычнае сыстэмы й рэклямы эпохі капіталізму. Напэўна, будучыня, якой ён спужаўся падчас свайго візыту ў Менск у 2002 годзе, ужо надыйшла. Ад эпохі «савецкіх монстраў» праз эпоху «глямурызацыі» ладу жыцьця менчукоў мы ўваходзім у эпоху, калі мы ня проста аказваемся зачараванымі даступнымі таварамі, якія раптам зьявіліся ў нашай паўсядзённасьці, а становімся таварам самі. Менск — гэта мы, і гэта менавіта нас прадаюць і нас купляюць разам з нашым горадам.

Пры ўсім гэтым нашым уласным «атаварваньні» перад дзяржаваю, замежнымі інвэстарамі й іншымі сапраўднымі ўладальнікамі сталіцы на штодзённым узроўні, цалкам даступным рэфлексіі без усялякага выхаду на ўзровень палітэканамічных абстракцыяў, узаемадзейнічаючы з гарадзкім асяродзьдзем, мы падаёмся сабе ягонымі паўнапраўнымі гаспадарамі на той падставе, што выступаем найперш як спажыўцы гораду. Немагчымасьць уплываць на жыцьцё гораду й скарыстоўваць ягоныя публічныя прасторы менавіта як публічныя прасторы, а ня як «пустыя месцы» плошчаў, на якіх нельга зьбірацца болей за трох, замяняецца простым правам «карыстаньня» частковымі дабротамі, якія спускаюцца на гараджан аднекуль з вышэйшых інстанцыяў дзякуючы ласцы чынавенцаў.

Зьяўленьне ровaрадарожак, пешаходнае вуліцы па выходных — зручны кампраміс, які дазваляе гаварыць пра нейкую дэмакратызацыю гарадзкіх прастораў на фоне татальнага нашэсьця замежных інвэстараў, што забудоўваюць у ліку іншага й гістарычны цэнтар Менску. Месьцічы заплюшчваюць на гэта вочы, задавальняючыся падачкамі: гета гіпстэраў на Карла Маркса, дзе можна купіць сувэніры (нават з нацыянальнаю сымболікай, якая ў іншых, афіцыёзных, месцах часам кваліфікуецца як «экстрэмісцкая»), патанчыць, паслухаць разьвясёлую палітычна й сацыяльна вылегчаную музыку (зрэдку, аднак, з дуляю ў кішэні). Зьяўляюцца, нарэшце, і «прыемныя кавярні», закліканыя быццам бы адзначыць сабою нараджэньне праслойкі інтэлектуалаў, і «смачныя рэстарацыі», якія маркуюць наяўнасьць у грамадзтве сярэдняга клясу.

Спажываньне дывэрсыфікуецца, выходзіць на больш «якасны» ўзровень. Тое, што гэты ўзровень даступны й пэўнай частцы саміх менчукоў, працуе як своеасаблівая замарозка — мысьліць і адчуваць горад як «сваю» прастору, дзе мажлівы ня толькі адпачынак (зьнітаваны, вядома ж, з спажываньнем: шопінгам, харчаваньнем, забавамі), але і палітычнае й эстэтычнае выказваньне, не атрымоўваецца.

Адной рукою падараваўшы народу роварныя дарожкі, дзяржава другою рукой забірае зараз права «масавых» катаньняў на роварах, аштрафаваўшы бяскрыўдных «стылягаў на роварах». Прынцып «дазволена ўсё, што не забаронена» ў Менску ўжо не працуе — забаронена ўсё, што не дазволена Менгарвыканкамам, ГУУС, ДАІ й да т. п. Проціпраўным можа аказацца ўсё што заўгодна — ад выхаду на вуліцу з ружовымі кубікамі да катаньня на роварах у кумпаніі сяброў. Горад паўстае як нічыйная зона — альбо казённыя прасторы, якімі дзяржава нібыта мае права распараджацца, не запытваючы месьцічаў, — хоць бы прадаваць направа й налева, зносячы помнікі архітэктуры, ці як прасторы спажываньня: прыватныя адсекі рэстаранчыкаў, бутыкоў і да т. п.

«Шопінг — гэта апошняя форма грамадзкае дзейнасьці, якая засталася», — сказаў аднойчы архітэктар Рэм Кулхас. Уласна кажучы, трагедыя ў тым, што адною з асноўных прэтэнзіяў месьцічаў да Менску зьяўляецца менавіта тое, што ў ім пакуль што немажлівы шопінг таго ж узроўню, як у Варшаве, Вільні альбо ў Маскве. Напэўна, калі б з шопінгам у нас усё было гладка, будаўніцтва «Кемпінскі» й дому Чыжа зусім ня выклікала б гэткага шырокага грамадзкага рэзанансу.

Нават самыя бліскучыя недзяржаўныя ініцыятывы выглядаюць на тле ціхага й упартага закручваньня гаек неяк прыгнятальна бяззуба: прыўкрасныя джазавыя вечарыны на Ратушнай плошчы цешаць ня так моцна, як маглі б (як тыя «бракаваныя» паветраныя балёнікі з анэкдоту), менавіта з тае прычыны, што яны ўлучаныя ў кантэкст поўнае дэпалітызацыі й нават дэсацыялізацыі ўсіх праяваў грамадзкага жыцьця. Карыстаючыся мэтафараю Марка Ажэ, Менск з поўным правам можна назваць горадам-фікцыяй. Паводле Ажэ, у адрозьненьне ад гораду-памяці й гораду-сустрэчы, гэтых







Anonymous, Kloy, Продак / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
Anonymous, Kloy, Ancestor / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»

гістарычных тыпаў гораду, у якіх увасобілася калектыўная гісторыя альбо глыбокі экзыстэнцыйны індывідуальны досьвед, горад-фікцыя паўстае ня як умяшчальня, Дом наратыву й сымбалічных узаемадачыненьняў месьцічаў, а ў якасьці ўяўнае (у постструктуралісцкім сэнсе) заслоны, якая існуе галоўным чынам дзеля візуальнага спажываньня. **Горад-фікцыя — гэта горад-паверхня, горад-вітрына, горад — турыстычная паштоўка, фатаграфічны, фрагмэнтазаваны хаос, не сабраны ў адно ў сьвядомасьці людзей, што яго насяляюць, агульнаю гісторыяй. Горад-фікцыю насяляе расьсеяная публіка, удзячныя спажыўцы.**

Мяккасьць гэтае акупацыі Менску фікцыямі часткова тлумачыцца глябальным і ўсёпранікальным маштабам агента акупацыі — горад нібы становіцца закладнікам зададзеных звонку й занадта глыбінных эканамічных фактараў, каб на іх можна было непасрэдна паўплываць канкрэтнымі кропкавымі дзеяньнямі (накшталт асобных актаў палітычнага ці экалягічнага актывізму, «грамадзкіх дыскусіяў» альбо эпізадычных арт-інтэрвэнцыяў) — улучэньнем Беларусі ў складаныя стасункі з замежнымі капіталамі, напрыклад.

У той жа час поўны пэсымізм і канфармісцкае згодніцтва ў гэтай сытуацыі маюць і свае альтэрнатывы. Дасьледчыкі, якія аналізуюць падобныя тэндэнцыі ў гарадах ЗША й Эўропы, напрыклад Э. Соджа, упэўненыя ў тым, што зьмяніць аблічча гораду можна, дзейнічаючы й мысьлячы ня толькі глябальнымі катэгорыямі, але й «зыходзячы з прасторы», г. зн. ад канкрэтных гарадзкіх лёкусаў, якія, нягледзячы на агульнагістарычныя й эканамічныя кантэксты, могуць быць адваяваныя й пераўтвораныя самімі месьцічамі. Паводле Э. Соджы, пераўтварэньні прасторы могуць выклікаць і перапісваньне гісторыі, і падпарадкаваньне дыскурсаў і нават «бесьсьвядомага» месьцічаў (пад якім можна разумець і іхныя штодзённыя неўсьвядомленыя, але ўстойлівыя ўзаемадзеяньні з горадам), і яе адлюстраваньне ў мастацтве.

Права на горад — гэта найперш права на скарыстаньне ягоных прастораў у якасьці месца сходаў, на якіх агучваецца пэўнае палітычнае патрабаваньне й (ці) эстэтычнае выказваньне. Адзін з найбольш яскравых прадстаўнікоў марксісцкага падыходу ў сучаснай урбаністыцы Дэвід Харві падкрэсьлівае, што «правы нічога ня значаць без магчымасьці канкрэтызаваць іх у прасторы»[5].

Падобным чынам мысьліць магчымасьць пераходу ад гораду-фікцыі да гораду-дзеяньня й Марк Ажэ. Акупацыю гораду капіталістычнымі фікцыямі, няхай нават і замаскаванымі тымі альбо іншымі нацыянальнымі варыяцыямі «грамадзтва спэктаклю» пад чырвона-зялёным сьцягам, можна й трэба імкнуцца «перакадаваць». Барацьба за канкрэтныя прасторы гораду можа стаць чымсьці накшталт пошуку ўнікальных, менскіх топасаў, падобных да стамбульскай Таксім, змаганьне за недатыкальнасьць якой сталася калі не прычынаю, то падставай да перарастаньня чыста «экалягічных» ці «муніцыпальных» патрабаваньняў у сацыяльныя й палітычныя.

Інструмэнтам жа культурна-гістарычнага «перакадаваньня» могуць стаць і візуальныя мастацтвы — напрыклад, тое ж кіно як усё яшчэ самае масавае зь іх. Магчыма, менавіта кінэматаграфічнае ўяўнае магло б надаць сучаснаму Менску той статус у калектыўным уяўным саміх менчукоў, які ўжо мае кіна-Нью-Ёрк, Лёндан ці Бэрлін і Лісабон дзякуючы Альфрэду Гічкоку, Вудзі Алену ці Віму Вэндэрсу. Гаворачы пра палітычную функцыю кінавобразу ў фільмах гэтых рэжысэраў, што дазволілі гораду вызваліцца ад акупацыі ідэалягічнага ці эканамічнага гегемона, Марк Ажэ, бадай, фармулюе задачу, актуальную й для сацыяльнага й мастацкага актывізму ў Менску: «У кожным з гэтых фільмаў вобраз выяўляе месцы, якія падлягаюць рэ-канструяваньню й узнаўленьню, ён акрэсьлівае прастору для ***сустрэчаў***… Нашаю задачай мусіць стаць пера-сымбалізаваньне рэальнага й вяртаньне ўяўнага да жыцьця»[6].

Што тычыцца місіі інтэлектуала ў барацьбе з трэш-глямурнаю акупацыяй, тут, як уяўляецца, усе крытычныя й тэарэтычныя сродкі добрыя. Згадайма знакаміты гатэль «Westin Bonaventure» ў Лос-Анджэлесе — архітэктурнае збудаваньне, пра якое горача пісалі, ды яшчэ й з экстрапаляцыяй аналізу архітэктуры гатэлю ў сацыялягічную, культуралягічную, філязофскую шыр, Лефэўр, Бадрыяр, Дэвіс, Соджа. З разважаньня пра «Westin Bonaventure» вырасла праца Фрэдрыка Джэймісана пра культуру постмадэрну ў цэлым. **На што ж натхніць беларускіх інтэлектуалаў і мастакоў гатэль «Кемпінскі»?**

Ленин умер 22 апреля 1924 года :

СССР распался 26 декабря 1991 года :

Міхась Мішук «Поўны збор твораў» / Праект «Сьцяна», Галерэя «Ў», Менск 2013
Michas Miśuk «Complete Set of Works» / Art project «The Wall»,Gallery «Y», Minsk 2013



OCCUPY MINSK!

LIDA MICHALEVICH

A decade ago, it could have seemed that Minsk was occupied exclusively by the ghosts of the past. Surely, the Soviet past which devoid other 'pasts" their rights to occupy the city: the architecture of the earlier period was almost gone, and the one that remained drowned in the ensembles of Stalinist might, Khrushchev's economy, Brezhnev's mediocrity, post-perestroika primitiveness, and contemporary "artistic mess".

In 2002, the British philosopher and culture researcher Ben Cope wrote in his poetic essay "The Ghosts of Marx: wandering round Minsk on the trail of Derrida": *"Perhaps my strongest impression of the city is an incredible amount of visual phantoms: they attract my mind to remind me of what I don't know and how to treat what I see"*[1]. According to him, even the sculptures of the Belarusian classical writers, such as Jakub Kołas who, he thought looked like a "Soviet monster", were subordinate to the Soviet rule. This inseparability of representation of "the national", its subordination to the Soviet aesthetics made the philosopher think that *"to live and think here is like (…) to respond to the call to action, reaching for us from somewhere in the past"*[2].

Ben Cope's insight, is not limited to simple associations, and can be supplemented by a variety of private impressions, which the guests of our city have. He attracts the father of deconstruction as a companion round Minsk ("The Ghosts of Marx" by Derrida is a speculation of what the implemented Marxism projects were like. In the end, it raises the question of the function of utopia in the philosophical and political dimensions).Photo sessions by Bill Crandall made in early 2000's (later named "The Waiting Room"), in which Belarus and Minsk act as a transitive space in which individuals stood frozen in a state of perpetual expectation of the transition from the past to some vague future, is a similar an artistic statement.

Another vivid example of such optical phenomenon could be an architecture-focused vision of Minsk which a French traveler Lorenzo Papas showed in his photo blog. A remarkable thing is that he intentionally "spoiled" the photos, in which the Soviet symbols dominated, by applying rusty scars, scratches, and a wide variety of stains. Such a "décor" worked like a psychoanalytic principle of resistance: the photographer "avenged" the Soviet symbols for the visual violence that he had experienced when confronted with them.

But isn't it dangerous to go about this too "obvious evidence" which we risk to get stuck in? Indeed, any tautology is not too productive. Alaksandr Sarna points out at not too trivial aspect of the "Soviet" Minsk, namely, its special way of acquiring "glitziness". *"Maintaining the stylistic unity of the urban living environment becomes a priority of the city authorities and resonates with the citizens themselves. Their collective efforts are aimed at eliminating everything that is random, chaotic, disorganized to hold all to a common denominator, bring "brilliance" and support the "gloss" on the proper level"*[3], he says.

Today, however, neither "Soviet ghosts" nor the homogeneity of the glamorous, intolerant to any external inclusions, Belarusian state ideology (and the urban unit) looks like the main occupants of the capital. In other words, "organization" and disorganisation of the urban space go hand in hand. For example, the construction of the National Library was initially perceived as an obvious disorganisation. First, there were rumors that the old Lenin Library would be closed down, so that the intellectuals could not get concentrated in the proximity of the presidential administration. Then, the "project" of the diamond was introduced to the public, and, was fiercely rejected. It was followed by a period of reconciliation with the fact of its existence as an architectural object, formation of a certain kind of a narrative, or a symbolic reflection related to the library (jokes, myths, and rumors about the construction).

Having occupied the main avenue of the city, the library is also occupied. It is because the "diamond of knowledge" is not only storage of book collections and a place where anyone can get an access to these collections, but is also a big advertising board, a restaurant, a sightseeing platform, a fitness club, etc. The entertaining occupies the cultural; consumption accompanies the official state ideology and it gets almost impossible to differentiate which is which.

Speaking about the new architectural interventions, one should mention the dualism of the organization and disorganization. One should remember the way how the Opera and Ballet Theater and, especially, Janka Kupała Theatre, houses in Revalucijonnaja Street and the Circus were renovated. This shows that both pre-Soviet and Soviet architectural heritage is something untouchable for the city administration. It can well be substituted by an imitation, which will be "even better than the original", even more pompous, more luxurious, "rethought" in terms of the laws of the modern Belarusian understanding of beauty.

The explicit or claimed "unity of style", whether it is monolithic Stalinist Empire, or a depressing mixture of new architecture and state propaganda slogans hype (varying from TV products and mass celebrations to social advertising notorious posters "For Belarus"), is an ideal mask for the emerging Belarusian consumer society. In the end, the often mentioned crackdown of the Belarusian society transforms into the crackdown of the types of consumption.

Part of the nation consumes the image of the leader and, in fact, quite modest benefits, which he grants (little by little, he is limiting them, because when giving he has a right to take back). People are satisfied with the available food, possibilities of building an accommodation cheaply, national holidays, the Belarusian pop, beauty contests, etc. Another type of consumption is associated with a seeming displacement of the benefits and goods-giver to the periphery. It seem that there are spaces where the rhetoric "For Belarus" doesn't work: night clubs, casinos, hotels and restaurants – spaces where cultural and financial "elite" of the Belarusian society and foreign visitors are engaged in enriching socialization.

It would seem that the high standards of the true glitz are born here and, later go down (emanate) to the representative of the less well-off group of the population, who can only strive to follow the set consumerist models. It would seem that money gives this higher layer freedom; if not political, then, at least some freedom as an antidote to the ideological virus at least on an aesthetic level (They wouldn't hang a poster to the Victory Day with a portrait of Stalin on the door of the bar "Blondes and Brunettes"). However, this displacement is just one of the fictions, as old as day's method of Stalin and Brezhnev when the ideological machine, crowned by the image of the leader, supported itself by providing a moderate level of consumption for the masses and the elite level of consumption for the establishment.

In modern Belarus it becomes obvious that the ideological component of the ideology is emasculated, revealing a core of rather primitive consumerist values, the main of which are the well-known "half of the pig", "three mojitos", cheap gasoline, moderate dollar rate, if we talk about the first type of consumerism, or luxury-goods and luxury services, if we talk about the second one. And at the same time the crackdown in the consumer practices is a common symptom of a common social process.

On Labor Day, May 1, 2013, all public events organized by the authorities except the processions of some "metalworkers" were banned. The workers were marching and promoting all the same slogans of happy people who have achieved "good", and now compete for the "best". On small posters in the hands of festival participants one could read all the same familiar slogans "For a prosperous stable.. etc. Belarus". Among the sponsors of the event was a famous brand of Belarusian cookies. A huge billboard advertised cookies by means of the borrowed from the great and terrible "Coca Cola" slogan "Enjoy!"

Modern Minsk is occupied by the slogan "Enjoy". The slogan of the global capitalism is successfully implemented in Belarus at the level of national brands, life style and values.

In the case of Belarus, this global phenomenon is especially grotesque, because all those ghosts, whom Benjamin Cope had written about, sculptural and architectural traces of a great epoch of Utopia, co-present with the glitz and not completely modernized rural practices. In such a way, they create the very unique Belarusian trash glitz; get integrated with the architectural and everyday context which overrides any social Utopia, replacing the great common goals and collective art with a "moderate pleasure" through consumption and conformist forms of interaction with the environment. Actually, it's characteristic of the "ironic" postmodern culture, especially for the Belarusian-style postmodernism.

Paths for cyclists and a pedestrian street at weekends is a convenient compromise allowing talking about democratization of the urban spaces on the background of an invasion of foreign investors, including those who build up and the historic center. Citizens turn a blind eye on it. They are content with the little – a ghetto for hipsters on Karl Marx street, where one can buy souvenirs (even with national symbols, which in other places is sometimes qualifies as "extremist"), dance, listen funny politically and socially castrated music. Nice coffee shops appear; they seem to appear to celebrate the birth of a stratum of intellectuals. "Delicious" restaurants mark the presence of the middle class.

Consumption diversifies and goes to a "qualitative" level. Though, it is impossible to think and feel the city as someone's "own" space where not only rest but also political or aesthetic forms of expression are allowed, even if some of Minsk citizens have an access to that level. One hand of the states gives people cycling paths, while the other one takes away the right to "mass cycling on bicycles and fines harmless "hipsters on bicycles".

The principle that "everything that is not prohibited is allowed" doesn't work in Minsk anymore. Everything that is not allowed by the Minsk city Executive Committee, Department of the internal affairs, traffic police, etc., is forbidden. Anything can become wrongful starting from a walk across the street with pink cubes to biking in the company of friends. The city appears as a no man's zone: these is either state-owned space which the state has the right to use without asking the opinion of the citizens. The authorities can sell it out, demolish historical and architectural artifacts. Or, the city can become a space of consumption: private restaurants, boutiques, etc.

Even the greatest non-governmental initiatives look depressingly powerless on the background of the increasing suppression. Thus, wonderful jazz evenings on the town hall square are not as pleasing as they could have been, (like those "defective" balloons from a joke), because they are ingrained in the fully depoliticized context of all manifestations of urban life. Using the metaphor of Mark Auger, Minsk can rightfully be called a city-fiction. According to Auger, in contrast to the city-memory and city-meeting, in which collective history or profound existential individual experience imprinted, the city-fiction is not a container, not a House for the narrative or symbolic attitudes of citizens, but an imaginary (in the post-structuralism terms) veil that exists primarily for visual consumption. A city-fiction is a city-surface, a city-shop window, a city-tourist card, a photographic chaos not put together by the common history in the minds of the people inhabiting it. The audience, the grateful consumers, inhabits the city-fiction.

A right to the city is, above all, the right to use its space as a place of assembly where some political demand and/or aesthetic statement can be voiced.

One of the most prominent representatives of the Marxist approach in modern urban studies David Harvey emphasizes that *"rights mean nothing without the ability to specify them within the space"*[4]. Marc Auger similarly views the ability to shift from the city-fiction to the city-action. One should and must aim to re-code the occupation of the city by capitalist fictions, albeit disguised by various national variations of the "stage society" under the red-green flag. Fighting for specific space of the city can become a search for unique Minsk topos like Taksim in Istanbul. The fight for its salvation has become the reason of escalation of purely "environmental" or "municipal" requirements in the social and political demands.

As for the mission in the fight against intellectual thrash glamorous occupation, there seems to be all the critical and theoretical means are good. Recall the famous hotel The **Westin Bonaventure** in Los Angeles. About this architectural structure wrote passionately, and even with the extrapolation analysis of the hotel's architecture in sociological, cultural, and philosophical aspect Joseph Lefebvre, Jean Baudrillard, Jonathan Davis. The work by Fredric Jameson about postmodern culture based on the phenomena of Westin Bonaventure.

And the question is on what will inspire Belarusian intellectuals and artists hotel "Kempinski" in Minsk?

Translated briefly.

[1] Cope Ben, The Ghosts of Marx: wandering round Minsk on the trail of Derrida: Belarusian format: the invisible reality. Editor: A.R. Usmanava, Vilnius, EHU, 2008, p. 519

[2] Same as above, p. 521

[3] Sarna, A. Minsk the city of the glitz that has won.PS. Landscapes: optics of the urban research. Editors: N.Mileryus, B.Cope. Vilnius, EHU, 2008, pp.340-341

[4] David Harvey. Space as a Key Word/ Topos, № 1. 2011, p. 37



Litwins / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
Litwins / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»



Загадкавы горад фантазматычных вобразаў

Аляксандар Іваноў

Расейскі выдавец Аляксандар Іваноў, дырэктар маскоўскага незалежнага выдавецтва «Ad Marginem», Менск наведвае часта. Тут у яго наладзіліся працоўныя кантакты: унікальныя кніжкі «Ad Marginem» добра ведаюць у незалежных культурніцкіх колах, а таксама менавіта ў ягоным выдавецтве пабычылі сьвет расейскамоўныя вэрсіі кніг Артура Клінава «Шалом» і «Малая падарожная кніжка па Горадзе Сонца».

Размовы з Івановым заўсёды запамінаюцца: пра што й як будзе ісьці гаворка, прадказаць немагчыма. Ён філёзаф, культуроляг, антраполяг па натуры, падаецца, яго цікавіць усё, што адбываецца наўкола. Ён не дае ацэнкі, але назірае, фіксуе, прапануе незвычайныя ракурсы. Так здарылася й гэтым разам: хацелі пагаварыць пра сучасную літаратуру, але раптам размова павярнулася ў бок Менску й тых зьменаў, што адбываюцца тут і цяпер у горадзе й з горадам і не заўжды відавочныя самім жыхарам.

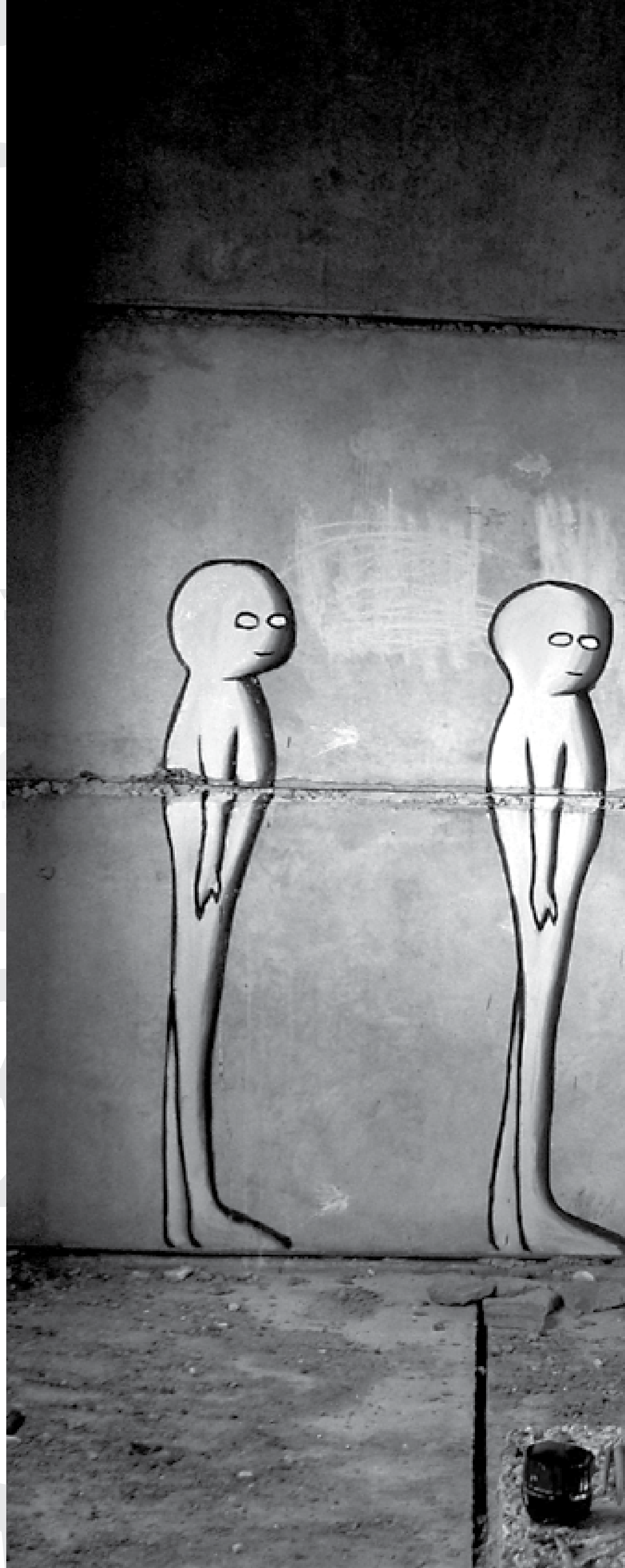
Канец эпохі Асьветніцтва

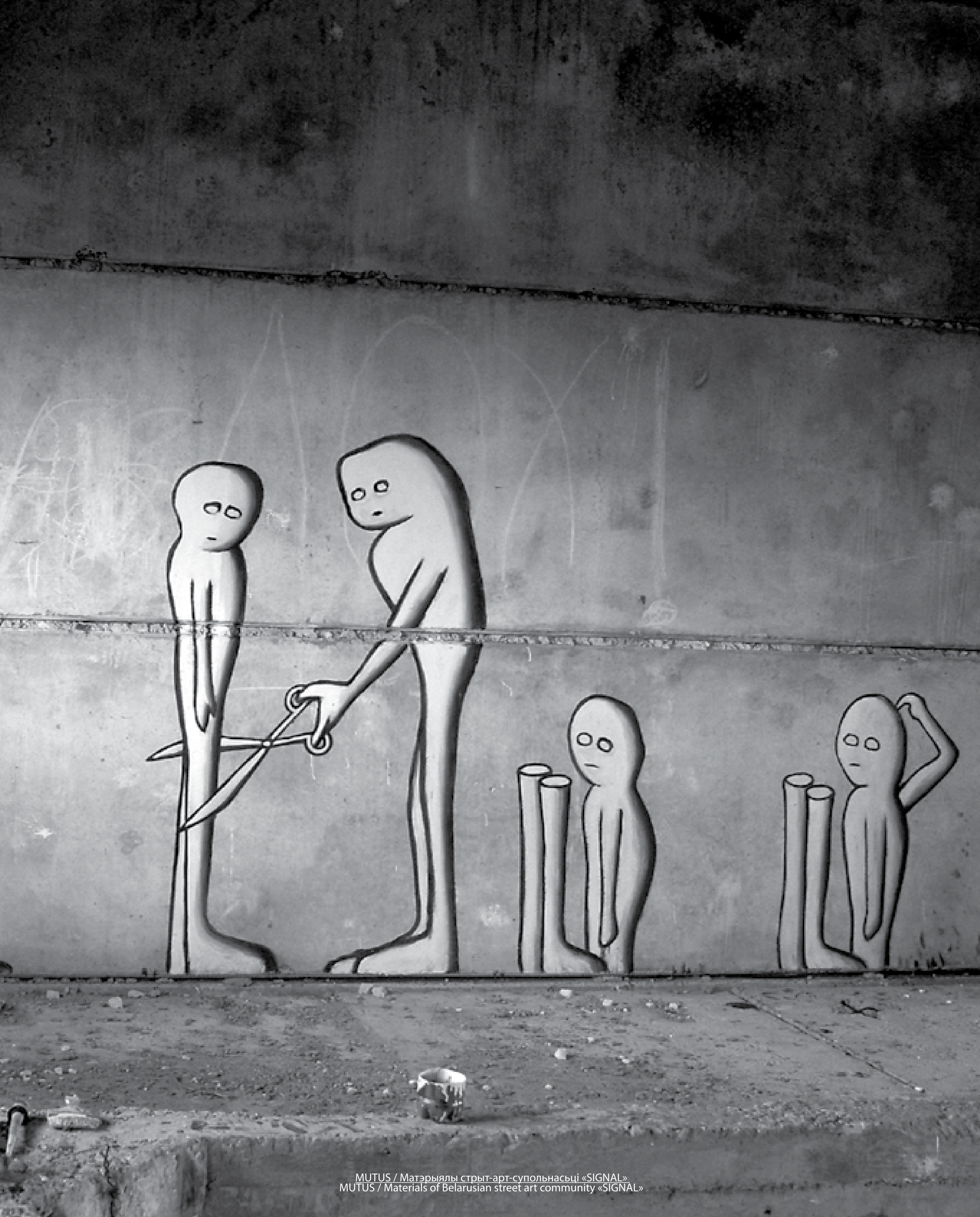
Менск зьмяняецца, і за апошнія паўтара года ў горадзе адбыліся відавочныя мутацыі. У Менску, на мой погляд, скончылася эпоха Асьветніцтва. Цяпер усё, што зьвязана з галаўным мозгам і ягонай дзейнасьцю, не зьяўляецца больш асноўным фактарам арганізацыі прасторы гэтага гораду. У эпоху Асьветніцтва існаваў міт пра тое, што чалавек і чалавецтва рухаюцца да прагрэсу праз усё большы рост інтэлектуальнага пранікненьня ў сьвет. Галава выконвала ня проста функцыю разуменьня, але й маральна-этычную функцыю. Савецкі Саюз, на мой погляд, — гэта асьветніцкая мадэль сьвету. Ня ведаю, як у Беларусі, але ў Расеі статыстыка паказвае, што ў 1991 годзе на душу насельніцтва было ў 17 разоў больш кнігарняў, чым цяпер. Ня важна, што там прадавалася, але факт застаецца фактам.

Калі я кажу пра канец эпохі Асьветніцтва ў Менску, адзначаю, што на месца вобразаў і канстэляцыяў, зьвязаных з галаўным мозгам, прыйшлі канстэляцыі, зьвязаныя зь целам без галавы. Я бачу ў Менску два галоўныя трэнды: спорт і рэлігія. Ні спорт, ні рэлігія не зьвязаныя з галавой у той іх вэрсіі, у якой яны зараз прадстаўлены ў Беларусі. Я думаю, што тут спорт і рэлігія дапаўняюць адно аднаго, як бы выцякаюць адно з аднаго.

Калі я кажу пра рэлігію, ня маю на ўвазе багаслоўскую рэлігійнасьць. Рэлігія тут ня мае дачыненьня да галавы. Яна датычыцца сацыялізацыі праз цела. Я б сказаў, гэта такія цялесна-харчовыя практыкаваньні. Чалавек практыкуецца ў пэўнага кшталту камунальным, сацыяльным жыцьці: ходзіць у царкву, прытрымліваецца посту, асьвячае ваду, яйкі, хрысьціць дзяцей. І велізарным дадаткам да гэтага ёсьць спорт. Замест крамаў, зьвязаных з галавой, зьявіліся крамы, зьвязаныя са спортам. Тое ж самае й з рэлігіяй: касьцёлы, цэрквы, манашкі ў белым са скрынкамі для ахвяраваньняў каля пераходаў.

Розьніца паміж галавой і целам тут дзейнічае па-іншаму. Твае думкі, напрыклад, ёсьць такімі ж цялеснымі адпраўленьнямі, як вылучэньне сьліны альбо сьлёз.





MUTUS / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
MUTUS / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»

Пра складаныя сэміятычныя камбінацыі

Жыцьцё пасьля эпохі Асьветніцтва сталася больш саматычным, біялягічным. Утвараюцца такія дзіўныя камбінацыі біямасаў. Прычым сэміётыка гэтых біямасаў нашмат складанейшая за сэміётыку Асьветніцтва, якая была зьвязаная з раньнім капіталізмам, і таму было зразумела, што, напрыклад, чалавек пры грашах выглядае менавіта такім чынам. Усё было дакладна. А цяпер утварылася велізарная колькасьць розных сацыябіялягічных тыпаў, якія ніяк нельга апазнаць. Хто гэты чалавек? Чым займаецца?

Асьветніцтва зьвязана з прагрэсам. У Беларусі таксама быў і індустрыяльны, і навуковы прагрэс, але за ўсім гэтым заўсёды стаяў магутны пласт традыцыйнай культуры, і калі зьверху сказалі, што асьвета ўжо не актуальная, здарылася велізарнае вызваленьне энэргіі менавіта традыцыйнай культуры. Але, сустракаючыся з гарадзкой, традыцыйная культура муціруе, і гэта характэрна, як мне падаецца, для Менску. Зьяўляюцца такія антрапалягічныя тыпы, якія немагчыма ідэнтыфікаваць адназначным чынам. Напрыклад, я бачу чалавека, які выглядае як шафёр-дальнабойшчык — дужы, загарэлы, — але раптам аказваецца, што ён IT-мэнэджэр. У Эўропе, напрыклад, ты трапляеш у выдавецкі сьвет, і зразумела, што перад табой выдаўцы, бо яны ў чорным. А ў Менску гэтая сэміётыка неверагодна складаная й заблытаная.

Можна сказаць, мы сёньня назіраем пераходную стадыю — ад сэміётыкі Асьветніцтва да сэміётыкі Постасьветніцтва. І гэта цікава, таму што тут настолькі шмат розных сэміятычных спосабаў выяўленьня, якія для антраполяга проста знаходка.

Пра спорт

Антрапалёгія спорту ў Менску вельмі цікавая, таму што падтрымліваецца яшчэ й на дзяржаўным узроўні. Спорт у Беларусі стаўся новай ідэалёгіяй. Клопат пра цела стаў дзяржаўнай рэлігіяй. Але пры гэтым адбываюцца вельмі дзіўныя рэчы. Вядома, што ў Беларусі выробляецца велізарная колькасьць прадукцыі зь неверагодным утрыманьнем вельмі шкодных кансэрвантаў. Ці, напрыклад, беларусы вельмі любяць сою, дадаюць яе паўсюль, таму што гэта надзвычай танна. Але цікавы факт: самы распаўсюджаны генны мадыфікат соі — гэта даданьне ў яе гену скарпіёна. Атрымліваецца, беларусы падселі на ген скарпіёна?

Савецкі Саюз як апошняя асьветніцкая мадэль

Эпоха Асьветніцтва была даўно, але ў нас Савецкі Саюз яе моцна надтачыў. У Расеі яна, у прынцыпе, пачалася зь сярэдзіны XIX стагодзьдзя, гэта значыць са спазьненьнем амаль на 100 гадоў. Пасьля Першай сусьветнай вайны ўвесь сьвет абрынуўся на асьветніцкую мадэль з крытыкай. Амаль усе падставы Асьветніцтва — ідэя суб'екту, каштоўнасьць рацыянальнага ўладкаваньня сьвету — былі сур'ёзна перагледжаны. На пачатку мінулага стагодзьдзя руская рэлігійная філязофія, напрыклад, рабіла спробы пабудаваць не асьветніцкія мадэлі сьвету.

Але бальшавікі й Сталін не далі гэтаму перагляду адбыцца й зацьвердзілі асьветніцкую мадэль амаль на цэлае стагодзьдзе. Гэта азначала, што, калі чалавек кагосьці забіў, ён зрабіў гэта з прычыны неразуменьня, гэта ўсё ад галавы, а ня тое, што ў яго зьвярыная нянавісьць ці прага атрымаць грошы іншага чалавека. Таму што чалавек па сваёй прыродзе добры, і з гэтай русаіцкай мадэлі й выходзілі бальшавікі. Чалавека могуць сапсаваць толькі сацыяльныя абставіны — беднасьць, напрыклад. У пазьнейшыя, брэжнеўскія, часы была выпрацаваная канцэпцыя разумных патрэбаў. Калі людзі сталі скупляць барахла больш, чым трэба — крышталь, дываны, — Брэжнеў устаў і сказаў, што трэба разумна спажываць. І гэта быў апошні ўсплёск асьветніцкай мадэлі сьвету.

Але, калі Савецкі Саюз скончыўся, разам з ідэалёгіяй былыя камуністы вырашылі адмовіцца й ад асьветы, ад таго, што трэба чытаць кнігі, напрыклад. Ну прачытаў ты кніжку — і што, стаў жыць лепш ці стаў багацейшым? То бок на тэрыторыі штодзённасьці, здаровага сэнсу асьвета — гэта нейкае глупства.

Фальшывы дызайн

Я таксама не займаюся асьветай. Асьветніцтва ў свой час зыходзіла з таго, што існуе дуалізм думкі й працягласьці, сьвядомасьці й цела. Я адмаўляю гэты дуалізм разам са штодзённай сьвядомасьцю. Я лічу, што няма ніякага дуалізму, што калі й можна кагосьці чымсьці адукоўваць, то, напрыклад, фактурай, стылем, інтанацыяй, рытмам, тыпам фізічнага ўзьдзеяньня. Усё гэта ўплывае на чалавека ў значна большай ступені, чым найпростае рацыянальнае выказваньне. Кніжкі таксама, апроч зьместу, могуць мець фактуру, стыль, дызайн. Тым больш сёньня, калі мы жывем у эпоху татальнага дызайну.

Часам гэта прыводзіць да жахлівых вынікаў. Вось, напрыклад, на месцы стылёвай савецкай крамы «Рыба» на Карла Маркса зрабілі піцэрыю, зьнішчыўшы ўвесь унікальны аўтэнтычны дызайн — інтэр'ер, ляпніну. Татальнае глупства! Калі б былі разумныя, захавалі б гэты стыль, аднавілі б такое дзіўнае савецкае барока, а не рабілі фальшывыя сьцены з гіпсакардону, ня вешалі гэтыя танныя сьвяцільні.

Так, рыбная крама сёньня не прыносіць грошай, але я б пакінуў усе гэтыя пляфоны з рыбай, зрабіў бы такую прастору шчасьця: мяккія канапы, велізарная колькасьць мяккіх тканінаў усюды, сьвятло толькі зьнізу, нават бакавога няма, нейкая парча, цюль. То бок мы маглі б патрапіць у такі барочны арыентальны рай. Гэта было б крута. А так — безаблічная піцэрыя. Але мне здаецца, яны хутка згалеюць, я даю ім 2,5 года жыцьця, хаця — на зьмену прыйдуць такія самыя.

Татальнае нашэсьце гіпэрмасавай культуры

Тое, што зараз адбываецца ў сьвеце, я б пазначыў як навала гіпэрмасавай культуры. Мы ня можам ужо апэляваць да проста масавай культуры. Напрыклад, сьмерць Майкла Джэксана — гэта ня проста сьмерць сьпевака, гэта канец эпохі панаваньня масавай культуры ў яе клясычнай форме. Адбываецца дзіўная рэч: быццам бы інтэрнэт, сучасная камунікацыя злучаюць усіх у адным гарызонце, — але ня так, як гэта рабіла масавая культура, не па ейных шаблёнах, а па шаблёнах лімітавай індывідуальнай непадобнасьці.

Цяпер тое, што калісьці называлася масай, складаецца з такіх дзіўных індывідаў: выхапі любога чалавека — і ён намалюе мэню свайго жыцьця так, што ты проста ачмурэеш. У яго будзе столькі дзіўных непадобных рэчаў і звычак, якімі ён ганарыцца. Так, ён сядзіць ***вконтакте***, спажывае трэш, падарожнічае ў Турцыю, але пры гэтым ганарыцца тым, што ў яго ёсьць нейкая дэвіянтнасьць, індывідуальнае адхіленьне ад нормы. Быць ні да каго не падобным стала галоўнай каштоўнасьцю. Мільярды ні да каго не падобных людзей. Гэта канец масавай культуры!

Беларусь, Расея адстаюць, тут яшчэ масавая культура ўяўляецца нейкім знакам свабоды, якая ідзе з Захаду. Вось крута — піцэрыя, як на Захадзе. Якая піцэрыя на Захадзе? Там ужо даўно гэта знак трэшу! Калі ў эўрапейскім горадзе ты ідзеш у піцэрыю, — табе не пашанцавала: у цябе няма грошай, і ты ў піцэрыі спажываеш нейкае лайно. А тут гэта яшчэ як: «Вау! Мы зь сяброўкай сядзім у піцэрыі». Дык вам не пашанцавала, дзяўчынкі!

Пра імітацыю вытворчасьці

Масавая культура падтрымлівалася тым, што была зьвязана з індустрыяльным побытам, гэта значыць з фардысцкім спосабам вытворчасьці, канвэерам, на якім рабіліся ўсе элементы, пачынаючы ад машынаў, адзеньня й заканчваючы музыкай. Вядома, у Кітаі, Паўднёва-Ўсходняй Азіі засталася велізарная індустрыяльная вытворчасьць, і таму там масавая культура яшчэ жыве. Але ў краінах Заходняй Эўропы такой вытворчасьці ўжо няма, і масавая культура там памірае.

Здаецца, у Беларусі працягваюць вырабляць. Але ў мяне адчуваньне, што Беларусь збольшага імітуе вытворчасьць. Напрыклад, трактарны завод — я ня думаю, што на трактарах трымаецца беларуская эканоміка. Мне здаецца, Беларусь — гэта тыповая транзытная эканоміка: адразаньне кавалачкаў па меры праходжаньня тавараў праз тэрыторыю. Працякла нафта — трохі сабе адлілі, праехала фура — адрэзалі ці адсыпалі для сябе.

«Макдоналдс» як сымбаль свабоды

У Беларусі масавая культура яшчэ актуальная, і адна з прычынаў гэтага — закрытасьць краіны. Масавая культура для многіх беларусаў ёсьць знакам іншага жыцьця. Напрыклад, «Макдоналдс» — у Менску гэта рэальна моднае месца. І мне не зразумелая гэтая сэміётыка. Чаму модна тусавацца каля «Макдоналдсу»? Чаму гэта асацыюецца са свабодай? «Макдоналдс» як свабода… Гэта значыць, на падставе таго, што раней было масавай вытворчасьцю, масавымі прадуктамі, утвараюцца канстэляцыі, злучэньні, каляжы, калі «Макдоналдс» можа быць сымбалем свабоды, калі нейкая танная шмотка з «Gap» можа быць знакам вальнадумства, стрыт-культуры, разьняволенасьці. Адна й тая ж рэч можа выконваць розныя функцыі: для адных зьяўляцца прыкметай буржуазнасьці, а для іншых — наадварот. На маю думку, гэта таксама сьведчыць пра крызысны стан масавай культуры.

Што хоча сказаць гэтае цела?

Мне здаецца, менчукам трэба адыходзіць ад старамодных дыскурсаў зьвядзеньня, рэдукцыі сваёй прыналежнасьці да чагосьці аднаго: гэта ўсё паганства, ці гэта постсавецкае. Трэба праводзіць антрапалягічныя дасьледаваньні, дасьледаваць рэальнасьць, як яна выяўляецца ў сваёй множнасьці.

Чаму, напрыклад, узьнікаюць нейкія формы адзеньня, існуе такая пабытовая сэміётыка, ёсьць такія віды цела? Што гэта за выказваньні? Пра што са мной або з табой гаворыць гэтае цела, якое ідзе па вуліцы? Што яно хоча сказаць? Здавалася б, гэтае цела хоча сказаць: «Take me now!» Але ня ўсё так проста. Я думаю, што гэтае цела сумяшчае нейкія ўнутраныя выказваньні, адрасаваныя самому сабе, з вонкавымі сэміятычнымі сыгналамі. Шмат у чым яно не экспануецца як аб'ект для зьнешняганазіраньня. Гэтае цела выконвае свае ўнутраныя задачы, яно так разумее свае цялесныя вартасьці, так яно апранаецца, так носіць гэтую вопратку, гэтую натрэніраваную ці, наадварот, адрузлую плоць на сабе й г. д. Гэта ўсё нейкія цікавыя антрапалягічныя фэномэны, якія тут абсалютна не дасьледаваныя.

У Беларусі, мне здаецца, гуманітарная навука знаходзіцца ў нейкай сьпячцы, жыве на магілках нейкіх старых сэнсаў — што ўсё памерла, напрыклад. А насамрэч вакол яе такі інкубатар, дзе нараджаюцца новыя целы, новыя сэміётыкі, — і гэта самае цікавае.

Монаэтнізм

Менск больш сацыяльна аднародны, чым Кіеў ці Масква. Тут няма такіх сьлядоў галечы й нечалавечага багацьця: сотняў дарагіх машын, пэнтхаўзаў, рублёўскіх палацаў. Ёсьць, вядома, нешта падобнае, але ўсё значна больш камэрнае. Вялікія сталіцы поўняцца разнаколернасьцю, а ў Менску няма каляровага насельніцтва, і гэтая прыкмета па цяперашніх часах дзіўная. У Маскве, напрыклад, ролю афраамэрыканцаў адыгрываюць выхадцы з Цэнтральнай Азіі. У горадзе кожны дзясяты чалавек зь месяцападобным тварам. У Менску ж кідаецца ў вочы поўная этнічная аднастайнасьць. Праўда, адчуваецца яе ненатуральнасьць, як быццам яна нейкім штучным чынам арганізаваная. Таму што яшчэ ня так даўно ў Менску, напрыклад, была моцная габрэйская дыяспара, цэлыя раёны, напрыклад, Няміга — гэты цудоўны сьвет з маленькімі крамкамі й майстэрнямі. Зараз амаль нічога не засталося.

Монаэтнізм разьвіваўся й іншымі шляхамі — праз вайну, эміграцыю. Калі ты трапляеш у монаэтнічны горад, пачуваесься дзіўным чынам: як быццам усё асяродзьдзе кажа табе, што ты — расеец. Я, напрыклад, у Лёндане гэтага не адчуваю. А тут я рэальна расеец. Мовы блізкія, і многія гавораць па-расейску, але ты гаворыш па-расейску зь нейкім немясцовым акцэнтам.

Фантазматычныя вобразы гораду

Менск робіць уражаньне правінцыі, але эўрапейскай. Не правінцыі Расеі, гэта дакладна. Тут ёсьць нейкая дзіўная стрыманасьць у паводзінах, целы больш індывідуалізаваныя. Ня тое што ўсе не падобныя адзін да аднаго, але ў кожнага цела ёсьць нейкая нябачная дыстанцыя, якая не дае ўступіць у блізкія ўзаемадачыненьні зь ім, адразу парушыць гэтую адлегласьць. Гэта якраз эўрапейская прыкмета. Але горад правінцыйны, таму што мала энэргетыкі, дынамізму, людзі нікуды не сьпяшаюцца. Гэтая павольнасьць выяўляецца нават у рэакцыях. Тут рэдка з кім можна пагуляць у вэрбальны пінг-понг. Ты чалавеку пасылаеш падачу, напрыклад, а ён падумае — і павольна адправіць яе назад. Ты б ужо дзесяць разоў адбіў! Таму ў мяне ўвесь час прысутнічае адчуваньне, што я не трапляю тут у рытм. Закрытасьць таксама выяўляецца ў скаванасьці целаў гараджан, запаволенасьці, пластычнай малавыразнасьці — такая калектыўная каталепсія.

І архітэктура сучаснага Менску такая ж. Напрыклад, нядаўна я прайшоўся па праспэкце Пераможцаў. Відаць, што гэты праспэкт прызначаны для велізарных радасных натоўпаў, якія кудысьці ідуць у стане шчасьця. Але тых натоўпаў няма, і ў выніку гэта нагадвае папяровую архітэктуру, калі архітэктар малюе плян, у яго там расстаўленыя дрэўцы й фігуркі людзей — і ўсё выглядае гарманічна. Але ж зразумела, што чалавеку, асабліва ў сьпякоту, цяжка знаходзіцца на такой адкрытай прасторы — там, дзе няма людзей і ўсё выпаленае сонцам, пад прамянямі якога брыняюць архітэктурныя «пухіры»: купал, стэла, Палац спорту, за ім іншы.

У мяне адчуваньне, што Менск дагэтуль хоча асэнсоўваць сябе як горад масавых радасьцяў, парадаў, дэманстрацыяў, велізарных навалаў шчасьлівых асоб. А гэта месца, хутчэй, ужо больш камэрных тэрыторыяў, аднак архітэктурная думка нават ня можа сабе іх уявіць. Напрыклад, гэты велізарны дом каля Траецкага зь віетнамскай пагадай наверсе. Зразумела, хочацца чагосьці вялікага. Але, мне здаецца, у выніку гэтае імкненьне трансфармуецца ў бок такога эўратрэшу. Як быццам тое ж самае, што ў Эўропе, толькі зроблена так, каб гэта была, напрыклад, самая вялікая ў сьвеце піцэрыя. Такі фантазм, мроя пра жаданае шчасьце.

Так у прасторы гэтага гораду пэрыядычна ўзьнікаюць дзіўныя фантазматычныя вобразы жаданага сьвету, якія й робяць яго яшчэ больш загадкавым.

Запісала Стася Русецкая

A mysterious city of phantasmagoric images

Aleksandr Ivanov



Mrrr / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
Mrrr / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»

A Russian publisher and director of an independent printing house "Ad Marginem" Aleksandr Ivanov often visits Minsk. He has established good working relationships in Minsk: his unique books are very famous in independent cultural circles. It was his printing house where the Russian versions of the book by Artur Klinau "Salom" and "The Sun City of Dream had been published.

Conversations with Aleksandr Ivanov are always memorable because it is impossible to predict what they will be about. He is a philosopher and an anthropologist by nature. He seems to be interested in everything that is happening around. He does not make any assessment, he rather observes, marks, and suggests unexpected perspectives. This time it went exactly this way – we wanted to discuss contemporary literature, but all of a sudden Minsk and the changes happening there and now, sometimes even invisible to the citizens, became the subject of the conversation.

The End of the Age of the Enlightenment

Minsk is changing. Within the last year and a half there have occurred visible mutations. In my view, the Age of the Enlightenment in Minsk is over. Now, anything that is connected with human brains and brain activity is no longer a determining element of the spatial arrangement of this city. The Age of the Enlightenment was marked by a myth that the man and mankind are progressing due to an intellectual study of the world. The function of the brains was not only to understand, but also to play a moral and ethical role.

I think that the Soviet Union was the educational model of the world. When I say that the Age of the Enlightenment in Minsk is over I mean that the images and constellations related to the brains have been replaced by the constellations of the body without brains. I see in Minsk two major trends, namely, sport and religion.

Neither sport nor religion is connected to the brains in the versions which are represented in Minsk. I think that sport and religion in a way complement each other as if resulting from each other. When I say "religion", I don't mean a theological religion. Religion has nothing to do with the brains in this case. It is about socialization via the body. I'd say these are corporal and alimentary exercises. The man is practicing communal and social life: he goes to church, keeps to a fast, and baptizes water, eggs and children. Sport acts as a great complementary activity. Instead of shops for the brains there have appeared shops for sport. The same can be said about religion: cathedrals, churches and nuns in white gowns with boxes for donations are standing at the pedestrian crossings. The difference between mind and body works here in a different way. Human thinking activity has become the same corporal exercises as tears or salivation is.

On Complex Semiotic Combinations

Life after the Age of the Enlightenment has become more somatic and biological. Very unusual combinations of biomass have appeared. Meanwhile, the semiotics of this biomass is much more complex than the semiotics of the Enlightenment which had been associated with early capitalism and thus, it had been clear why a man with money had looked exactly the way he had. Everything had been pretty clear. But now there have appeared a great variety of social and biological species that can't be identified. Who is that man? What does he do?

Education is connected with progress. Belarus has enjoyed industrial and scientific progress. However, a powerful layer of conventional culture had always stood behind this progress. When the management said that education was no longer relevant, a huge amount of energy of conventional culture released. Though, when a traditional culture faces with a city culture, the former one mutates. I think it is a characteristic of Minsk. There have appeared certain anthropological species that cannot be classified. For example, I see a man who looks like a truck driver, namely, he is well-built and suntanned. But it suddenly turns out that he is an IT manager. When one happens to be in the word of publishers in Europe, one immediately realized that they are publishers because they are dressed in black. In Minsk, the semiotics is extremely complicated and mixed.

One can say that we observe a transition period from the semiotics of Enlightenment to the semiotics of post – Enlightenment. It is very interesting; it is a real discovery for anthropologists as they can study various means of semiotic expression.

On Sport

The anthropology of sport in Minks is very interesting as it is supported on the governmental level. Sport has become a new ideology in Minsk. Taking care after people's bodies has become an official religion. But very interesting things are happening at the same time. It is well known that Belarus produces a great amount of produce contacting dangerous chemical additives. Or, for example, the Belarusians are very fond of soybeans, they add them everywhere, because they is very cheap. However, it is interesting to know that the most common gene modification of soybeans is the one to which a gene of scorpion is added. Then, the Belarusians have become addicted to the gene of the scorpion, haven't they?

False Design

I reject this dualism, along with the everyday consciousness. I believe that there is no dualism. I believe that if someone can be educated, then it should be done with the help of, for example, texture, style, intonation, rhythm, and a type of physical impact. All this affects a man to a much greater extent than a direct rational statement. The books, in addition to the content, can also have texture, style and design. Especially today, when we live in an era of total design.

I don't deal with education. Once, education implied the existence of the dualism of an idea and a continuum, the consciousness and the body. Sometimes it leads to horrible results. For example, the Soviet stylish shop "Fish" on Karl Marx street has been turned into a pizzeria, with all unique authentic design and interior moldings being destroyed. It's total nonsense! If the designers were smart, they would have retained this style, they would have restored this wonderful Soviet Baroque instead of constructing fake plasterboard walls and hanging cheap lamps. It is true that nowadays a fish shop wouldn't make money, but I would have kept all those diffusers with fish and created an environment of happiness: sofas, a huge amount of soft tissue everywhere, light only from below, with some kind of brocade and tulle. That is, a visitor could have got into a baroque, oriental paradise. That would have been cool. But what we have now is a faceless pizzeria. Though, I think it will soon go bankrupt, I give them two years and a half. But, most likely, the other similar ones will come instead.

On the Simulation of Production

Mass culture was maintained due to its connection to the industrial way of life, that is, to Ford way of production – the conveyor, where all the elements from cars, clothes to music had been produced. Surely, China and Southeast Asia have kept a huge industrial production, and therefore mass culture is still alive there. But it no longer exists in Western Europe, and mass culture is dying out there, respectively.

Belarus seems to continue to produce, but I sometime have a feeling that it simulates production. Let's take, for example, Minsk tractors plant. I don't think that tractors support Belarus' economy. I think that Belarus is a typical transition economy: pieces are cut while goods transit through the country's territory. Oil leaked – and some of it has been taken, a truck drove by and some of its cargo has been cut off or taken.

McDonald's as a Symbol of Freedom

One of the reasons why mass culture is still popular in Belarus is a closeness of the country. For many Belarusians mass culture is a symbol of a different life. For example, McDonald's is a really cool place in Minsk. And I do not understand these people's semiotics. Why is it fashionable to hang out outside McDonalds? Why is it synonymous with the notion of freedom? McDonald's as a freedom. It means that on the basis of what once had previously been mass production and mass products, constellations and collages appear. Therefore, McDonald's can be a symbol of freedom, some cheap clothes form GAP can be a symbol of free thought, street culture, and lack of inhibition. One and the same object can perform different roles: for some people it is a symbol of a bourgeois society, for others it is not. In my opinion, it also indicates a state of crisis of mass culture.

What does this Body Want to Say?

I think that Minsk citizens should stop producing old-fashioned discourse of generalizations: it's all pagan or it's all post Soviet. It is necessary to carry out an anthropological research and to study the reality in its variety.

Why, for example, there are certain forms of clothing, a kind of everyday semiotics, and certain types of the body? What statements do they make? What does this body walking along the street want to talk with me or you about? What does it want to say? It would seem that the body wants to say: Take me now! But it is not so simple. I think that this body combines certain internal statements, addressed to himself, with the external semiotic signals. In many ways, it is not exposed to the external monitoring. The body performs its internal functions. It perceives its value in a certain way, it dresses in a certain way, and carries trained or weak flesh in a certain way, and etc. These are very interesting anthropological phenomena which have not been researched at all.

It seems that humanitarian science in Belarus is in dormant. It lives on the cemetery of outdated meanings, that all is dead, for example, while, in fact, it is in the incubator where new bodies and new images are born. This is the most interesting thing.

Monoethnicity

From the social perspective, Minsk is much more homogeneous than Moscow or Kiev is. There are no signs of poverty and non-human wealth such as hundreds of expensive cars, penthouses, and Rublevka-style palaces. There are, of course, similar objects, but they are much more intimate. Large capital cities are filled with multinational people, but Minsk is not, which is quite strange for our time. In Moscow, for example, natives from Central Asia play a role of Afro-Americans. Each tenth citizen has a moon-like face. Minsk strikes with an ethnic homogeneity. Though, one feels that it is unnatural as if it has been artificially arranged. This is because not so long ago there was a strong Jewish community in Minsk. For example, in Niamiha area there used to be a line of stalls and small shops, none of each anymore exists.

Monoethnicity has developed in many ways, for example, through wars and emigration. When one comes to a monoethnic city, one feels strange. It is as if the whole surrounding tells you that you are Russian. I don't feel it in London, while here in Minsk I am a real Russian. The languages are very much alike, and many people speak Russian, but I speak Russian with some non-native accent.

A Mysterious City of Phantasmagoric Images

Minsk makes an impression of a province, but it is not a European or Russian province, for sure. One can notice a strange restraint in behavior, the bodies are more individualized. It is not that all people look the same, but each body has an invisible distance around, which does not allow to enter into a close relationship with him and break this distance at once. This is a European trait, by the way.

The city feels provincial due to lack of energy and dynamics, people are not in a hurry. This slowness is seen in people's reactions. You can hardly meet a counterpart to play a game of verbal ping-pong with. You are sending a ball to the person, for example, and he will think twice and slowly send it back. You would have hit back ten times within this thinking period! That's why I'm always feeling here that I do not get into a rhythm. Closeness is also manifested in the stiffness of local people's bodies, and stiffness in terms of lack of plasticity and slowness, a kind of collective catalepsy.

The same is true about Minsk architecture. Recently I walked along Pieramoźcau Avenue. Obviously, this avenue has been designed for the crowds of happy people blissfully going somewhere. But there are no crowds. As a result, it looks like a paper architecture when an architect draws a sketch with the artificial figures of people, trees and buildings. But it is clear that it is particularly difficult for a person to be in such open space in a heat. The space where there are no people, and everything is burnt by the sun, with several architectural constructions dominating the space: the dome, the Stella, the Palace of Sports, etc.

I have a feeling that this city wants to be a city of mass joy, parades, demonstrations, and crowds of happy people. But is a place for more intimate manifestations, which architects can't even think of. Let's take, for example, this huge house near the Troickaje suburbs with a Vietnamese pagoda on top. Of course, they want something big. But I think in the end this desire is transformed in the so-called Euro-trash. It is like the same thing in Europe, but is made so that it was, for example, the world's largest pizza restaurant. It is a phantasmagory of the desired happiness.

This is how strange phantasmagoric images of the desired reality appear from time to time in the city space making it even more mysterious.

By Stasia Rusieckaja



Міхаіл Гулін «Пэрсанальны манумэнт» / Акцыя, фотадакумэнтацыя, Менск 2012
Michaił Hulin «A Personal Monument» / Action, photo documentation, Minsk 2012



МІХАІЛ ГУЛІН: «Права ня жыць у падпольлі»

HULIN

Летась у кастрычніку ў Менску адбывалася беларуская частка міжнароднага праекту «Going public», арганізаванага Інстытутам імя Гётэ, — «Пра складанасьці публічнага выказваньня». Адзін з удзельнікаў праекту, беларускі мастак Міхаіл Гулін, зладзіў акцыю «Пэрсанальны манумэнт»: ён з валянтэрамі ўсталёўваў на цэнтральных плошчах гораду сваю абстрактную скульптуру, складзеную з трох кубоў і паралелепіпэду, і фатаграфаваў яе. На апошнім пункце — Кастрычніцкай плошчы — да іх зьвярнуліся міліцыянты й бяз пэўных прычынаў забралі ў аддзяленьне, дзе быў складзены пратакол пра адміністрацыйнае парушэньне (быццам бы ўдзельнікі акцыі супраціўляліся пры затрыманьні) і гвалтам узятыя адбіткі пальцаў. Міхаіл Гулін падаў у суд, які цалкам зьняў абвінавачаньне: відэа з камэры назіраньня паказала, што ніякага супраціву з боку мастака й валянтэраў не было.

Тым ня менш гэтая акцыя паказала, як нават самыя простыя, прымітыўныя формы з улікам кантэксту месца й часу могуць умомант агаліць усе палітычна-сацыяльна-культурныя праблемы й стаць падзеяй у маштабе краіны. Некаторыя экспэрты адзначалі, што гэта, бадай, самая пасьпяховая праца праекту «Going public», таму што яна сапраўды здолела выявіць праблему месца. Пра складанасьць публічнага выказваньня ў Беларусі, пра свой пэрсанальны досьвед, а таксама пра тое, чаму ён не займаецца палітычным мастацтвам, распавядае МІХАІЛ ГУЛІН.

— Міша, з чым зьвязаная твая цікавасьць да працы менавіта ў публічнай прасторы?

Міхаіл Гулін: Першую вылазку мы зрабілі сумесна з Тоняй яшчэ ў 2005 годзе[1]. Да гэтага моманту, вядома, чулі пра праекты іншых мастакоў — ня толькі Алеся Пушкіна[2], але і нашых акадэмічных студэнтаў. Напрыклад, Саша Некрашэвіч перафарбоўваў у розныя колеры гіпсавыя статуі піянэраў, хтосьці ляпіў у двары насупраць Акадэміі са сьнегу двухмэтровы фаляс.

Але дакладнае ўсьведамленьне й зьмена маёй мастацкай тактыкі адбыліся ў 2008 годзе. Я прыехаў з Прагі, дзе быў у рэзыдэнцыі, і зразумеў, што мне больш не дастаткова плоскасьці палатна альбо паперы. Яшчэ адзін важны для мяне момант — непрадказальнасьць, якую дае праца з публічнай прасторай. Сучаснае мастацтва сёньня ў асноўным будуецца на канцэпцыі, такім чынам многія рэчы пераўтвараюцца ў матэматыку: мастак прыдумляе, абгрунтоўвае — і далей ужо тэхнічныя нюансы. Гэтая прадказальнасьць пачала мяне прыгнятаць: няма рызыкі, усё занадта рацыянальна. Абсалютна іншая сытуацыя складаецца, калі пачынаеш працаваць з асяродзьдзем. Плюс, вядома, вялікую ролю адыгрывае кантэкст месца. Так зрух і адбыўся: мне захацелася жывога кантакту з гледачом, непрадказальнасьці й заманілася самому стаць аб'ектам мастацтва.

— Якія асаблівасьці мае нашае гарадзкое асяродзьдзе? Ці мяняюцца правілы гэтага месца?

М. Г.: Вядома, асяродзьдзе зьмяняецца, і гэта адбываецца на маіх вачох. Напрыклад, прайшло ўсяго пяць гадоў, а ўжо многія рэчы, якія тады мне здаваліся радыкальнымі, цяпер проста нельга рэалізаваць. Іх тады трэба было рабіць, а я пакідаў на пасьля, думаў, што трэба пачакаць, адчуць асяродзьдзе...

— Напрыклад?

М. Г.: Сэрыя маіх акцыяў «Я — не...»[3] мусіла пачынацца з акцыі «Я — не кадэбэшнік». Я, як эксгібіцыяніст, павінен быў выходзіць на вуліцу ў чорных акулярах, расхінаць чорнае паліто й паказваць таблічку з гэтым надпісам: «Я — не кадэбэшнік». Цяпер гэта вельмі рызыкоўна. Ці, напрыклад, я яшчэ тады хацеў зрабіць адну з сваіх акцыяў на Кастрычніцкай плошчы. Цяпер гэтае месца настолькі табуяванае й так жорстка ахоўваецца, што гэта практычна немагчыма. Хто мог тады ўявіць, што праз пяць гадоў будуць тварам у асфальт раварыстаў класьці? Ці што могуць уварвацца на канцэрт і выгнаць усіх на вуліцу? Асяродзьдзе зьмяняецца вельмі моцна, але ў мастацтве ўсё-такі застаюцца шчыліны... Хаця зараз я, напэўна, зраблю паўзу. Мне стала цяжка рабіць акцыі, таму што не разумею, для каго й для чаго. Ня бачу водгуку ад беларускага асяродзьдзя.

— Але ж апошняя акцыя «Пэрсанальны манумэнт» якраз атрымала шырокі рэзананс...

М. Г.: Так, было шмат водгукаў, як пазытыўных, так і нэгатыўных. Хтосьці ўбачыў у гэтым спосаб піяру, вінавацілі мяне ў безадказнасьці, што з-за мяне зьбілі валянтэра. І ўвогуле, чаго ты, маўляў, абураесься, калі займаесься палітычным мастацтвам? Але я заўсёды адмаўляюся называць сябе палітычным мастаком. Не таму, што я не раблю палітычнае мастацтва, а таму што мне сорамна, я не лічу гэта эфэктыўнай палітычнай барацьбой. Я не хачу з патасам надзімаць шчокі й казаць пра тое, што я нешта зьмяняю. Я лічу, што мастак сёньня ня ў стане гэта зрабіць.

— А што можа зрабіць мастак?

М. Г.: Прынамсі пазбавіцца ад патасу. Мы не накормім афрыканскіх дзяцей, ня зьменім палітычную сытуацыю. Чаму? Пакуль народ не захоча. Пакуль ты не сустрэнеш водгуку ў асяродзьдзі, маю на ўвазе — глябальна. Збольшага мая паўза зараз зьвязаная акурат з тым, што я не разумею, для каго й для чаго гэта рабіць. Ці варта гэта страсеньня мозгу валянтэра Ўлада? Мяне ў прынцыпе зьдзівіла, што абмяркоўвалі й пра што пісалі… Нельга было хлопца біць за тое, што ён дапамог мне прынесьці кубікі, — вось першачарговая рэч! А не разважаць, спэкуляцыя гэта, правакацыя ці здрада. Сваёю акцыяй я не прапаноўваў гледачу нейкі маніфэст альбо сцэнар, проста правёў тэставаньне мясцовасьці. Але глядач нават у гэтым найпрасьцейшым жэсьце аказаўся ня ў стане ўбачыць праблему. **Магчыма, гэта праблема нашага часу. І мне здаецца, што, напрыклад, цяпер тое, што зрабіў у свой час Алесь Пушкін, немагчыма ні фізычна, ні ідэалягічна: ён бы сёньня не знайшоў такой падтрымкі, як тады.**

— А якая павінна быць рэакцыя ў гледача, каб ты зразумеў, што сэнс ёсьць?

М. Г.: Цяжка сказаць, якая павінна быць. Прасьцей сказаць, якой, на мой погляд, не павінна быць. Напрыклад, мая апошняя праца паказала, што інстытуцыю паставілі вышэй за мастака. Таму што Гётэ-інстытут, як і Польскі, — адзіныя партнэры для альтэрнатыўнай беларускай супольнасьці. Наступны момант — мы нядаўна абмяркоўвалі гэта з Сяргеем Бабарыкам — салідарнасьць, якой у нас няма. Вось зараз у Беларусі актывізаваўся, напрыклад, левы рух, які часта крытыкуе нэалібэралаў. Але пакуль гэта глупства, на мой погляд: тут яшчэ ў прынцыпе ня створана спрыяльнага асяродзьдзя для плюралізму меркаваньняў. Таму бессэнсоўна змагацца камуністам з нэалібэраламі альбо анархістам з камуністамі, ці то з нацыяналістычнай, анархісцкай ці лібэральнай плятформай. Але шмат хто гэтага не разумее.

Таксама мне стала зразумела, што ніхто ня хоча рызыкаваць, па-сапраўднаму нешта рабіць. Нядаўна размаўляў яшчэ з адным мастаком, ён кажа, што зараз ня трэба быць героем, дастаткова проста казаць пра гэта. І я пагаджуся зь ім. Інтэрнэт-асяродзьдзе дазваляе займацца фэйкамі, ствараць імітацыю актыўнасьці. Інфармацыйная стужка ў facebook альбо Вконтакте замяняе рэальнасьць. Таму многія мастакі думаюць: навошта рэзаць сябе, калі можна намаляваць у фоташопе? Але асабіста для мяне акцыянізм якраз палягае ў сумленнасьці.

— Ці можаш назваць мастакоў, якія для цябе асабіста зьяўляюцца прыкладамі?

М. Г.: Гэта складаны момант. Сярод акцыяністаў такіх няма. Мне вельмі не падабаецца расейская сытуацыя, але мы яе больш ведаем. Не падабаецца таму, што гэта якраз тыя самыя мыльныя бурбалкі. А што адбываецца ў Эўропе, я дрэнна ведаю, амаль не магу ўзгадаць моцных індывідуальных твораў. Праца з публічнай прасторай нагадвае арганізацыю масавых мерапрыемстваў. Рух «Occupy» ў мяне асабіста выклікае шмат пытаньняў. Я чытаў інтэрвію з актывістамі, якія былі запрошаныя Артурам Жмиеўскім на Бэрлінале. У іх спыталі, ці зьявіліся ў іх кантакты з мастакамі, удзельнікамі Бэрлінале? Яны адказалі, што не. І я разумею, чаму. Таму што для многіх мастакоў важным ёсьць вынік, а для актывістаў — працэс. У іх пытаюцца: маўляў, што вы зрабілі? «Мы акупавалі Deutsche Bank, хадзілі з плякатамі», — то бок перашкаджалі працаваць банкірам. Для мяне гэта абсалютна бессэнсоўны спосаб пратэставай барацьбы... Мне вось казалі, што кубікі ў Бэрліне не пракацілі б. Але гэта якраз і ёсьць праца зь месцам. Дзесьці трэба прасьпяваць у храме, а дзесьці — кубікі насіць. У Бэрліне я б рабіў іншыя рэчы. У Варшаве, напрыклад, дзе



Міхаіл Гулін «Я – не амэрыкос» / Акцыя, відэадакумэнтацыя, Менск 2008
Michail Hulin «I am not American» / Action, video documentation, Minsk 2008

Міхаіл Гулін «Ich bin kein Partisan» / Акцыя, відэадакумэнтацыя, Менск 2008
Michail Hulin «Ich bin kein Partisan» / Action, video documentation, Minsk 2008

востра стаіць пытаньне нэанацыстаў, я рабіў акцыю «Я — не габрэй», і яна спрацавала.

У нас увесь час кажуць, што беларускае мастацтва другаснае, што нашыя мастакі ня робяць нічога новага. Але мне цікава — хто-небудзь зь беларускіх крытыкаў у стане адчуць новую зьяву? Ці толькі ўмеюць убудоўваць і ацэньваць па ўжо вызначаных прыкметах? На «Радыюсе нуля»[4], напрыклад, у кожнай анатацыі пра мастака было сказана, што ён выдатна ўпісваецца ў сусьветны кантэкст і мае сусьветнае прызнаньне, — гэта як ярлычок, знак якасьці. Пачакайце, ён можа зусім нікуды ня ўпісваца й раптам зрабіць магутную рэч! Напрыклад, Алесь Пушкін — складана сказаць, як ягоная творчасьць у цэлым упісваецца ў сусьветны кантэкст сучаснага мастацтва. Але ён зрабіў два творы: бел-чырвона-белае палатно й «Падарунак П.». Калі казаць пра творы, якія вызначаюць час, гэтага дастаткова.

— А як у прынцыпе нарадзілася ідэя тваёй сэрыі «Я — не...»?

М. Г.: Я вяртаўся з Прагі, ехаў у цягніку з адным чалавекам. Гэта быў чэскі бізнэсмэн, у якога нейкі бізнэс у Беларусі. І я зразумеў, што я баюся зь ім размаўляць. Мяне вельмі насьцярожыла, што ён быў вельмі гаваркі, увесь час на палітыку пераходзіў. І я зразумеў сваю фобію, і галоўнае, што мне стала відавочна: такога пытаньня, як у мяне да гэтага спадарожніка, — што гэта можа быць падсадны пасажыр, — не павінна ўзьнікаць у свабоднага чалавека ў свабоднай краіне. Так нарадзілася ідэя «Я — не кадэбэшнік».

Але пачаў я зь «Я — не партызан» («Ich bin kein Partisan»). Для мяне гэта было важнае адмаўленьне. Гэта права на горад, права ня жыць у падпольлі. Я ведаю, што нашая прагрэсіўная арт-супольнасьць у 1980–1990-я жыла так, і думаю, што нават цяпер мы знаходзімся ў своеасаблівым падпольлі. Я дагэтуль, напрыклад, не магу выставіцца на іншых арт-пляцоўках, акрамя Галерэі «Ў». Мне кажуць: ідзі ў Музэй сучаснага мастацтва. Але я ведаю, што будуць праблемы. Па сутнасьці, Галерэя «Ў» становіцца для такіх, як я, адзіным месцам. Гэта мая зона. Менавіта таму мне важныя выхады ў горад: я не хачу сябе заціскаць у пэўныя рамкі. Вось і пачаў зь «Я — не партызан». З гэтай таблічкай басанож зь сінякамі на твары я прайшоўся па Кастрычніцкай плошчы й далей праз увесь праспэкт да Плошчы Незалежнасьці. Тады ў галерэі было адкрыцьцё нейкай выставы, і для ўсіх была інтрыга — вярнуся я ці не. Тады я вярнуўся, і ніхто падчас маёй акцыі да мяне нават не падыйшоў.

— Ты працаваў у розных гарадах, з рознымі прасторамі. Якую адметнасьць нашага гораду ты б адзначыў?

М. Г.: Не скажу, напэўна, нічога новага, гэтую асаблівасьць нашага гораду многія адзначаюць, але — чыста й стэрыльна. Толькі ён, блядзь, ня мой! Маю на ўвазе, што фармальна як быццам усё можна, як быццам у кожнага ёсьць права на горад. Гэта значыць — як быццам не забаронена. Але на практыцы ўсе разумеюць, што гэта ня так. Мая акцыя «Пэрсанальны манумэнт» якраз добра паказала, што, напрыклад, хадзіць на Кастрычніцкую з кубікамі нельга, нават калі гэта нідзе не прапісана. Ну тады забараніце афіцыйна, каб усе ведалі! Давайце прапішам, што туды хадзіць нельга, на роварах больш за трох не зьбірацца. Мне тады сказалі, што я загадзя ведаў, чым гэта ўсё скончыцца. Але я магу сказаць на падставе свайго папярэдняга досьведу, што скончыцца магло й па-іншаму.

Напрыклад, калі я насіў па горадзе сваю «Норку»[5], ніхто не падыйшоў ні разу... Так, вядома, можна было папрасіць дазволу. Але мы ведаем, што 99,9% атрымліваюць адмову, прычым неабгрунтаваную, але на ўзроўні: «А навошта? А мы не зразумелі!» Нядаўна я прапанаваў на конкурс «Малевіч. Сьвет формы», які ладзіўся Цэнтрам «Ідэя» сумесна з Музеем сучаснага мастацтва, пэрформанс і акцыю. Адмовілі. Чаму? Як мне патлумачылі, проста ніхто не прагаласаваў. Навошта? Жывапіс павесілі, і ўсё нармальна. Навошта нейкая акцыя, пэрформанс? Тым больш «акцыя» наогул гучыць падазрона. **То бок у нас у краіне мастак павінен асьцярожна казаць, што, напрыклад, займаецца акцыянізмам, таму што гэта адразу будзе ўспрынята двухсэнсоўна.**

— Тым ня менш ты зьбіраесься й далей працаваць з публічнай прасторай?

М. Г.: Так. Тое, што я зараз агучыў, — хутчэй, мая рэфлексія з нагоды гэтага досьведу. Таму што, па сутнасьці, гэта мой першы досьвед працы менавіта ў інстытуцыянальным праекце, і гэта мяне зьбіла. Таму што дагэтуль усе свае акцыі я рабіў сам і проста выкладваў на YouTube. Цяпер я зразумеў, што значыць рабіць інстытуцыянальны праект. У Клайпедзе[6], напрыклад, адпаў праект з графіці, які я прапаноўваў. І мне гэта абгрунтавалі: нейкія анархісцкія праявы, спрэчныя моманты ў такіх праектах лепш не закранаць. Гэта павінен быць такі зручны зрэз для ўсіх бакоў. І ў прынцыпе я гэта разумею.

Зараз хачу паспрабаваць рабіць клясычны стрыт-арт. Не ўпрыгожваньнем займацца, як у нас гэта любяць. Маю на ўвазе, калі маладыя людзі ідуць у ЖЭС і просяць дазволу расьпісаць трансфарматарскую будку. Гэта для мяне немагчыма! Стрыт-арт — пратэставая рэч. Я хачу паставіць ініцыялы — і я іх стаўлю, напрыклад. Ці наклеіць сваю карцінку там, дзе гэта нельга, пажадана менавіта там, дзе нельга гэта зрабіць. Гэта ж самы кайф! Які ЖЭС?

Але гэта не азначае, што мяне цікавіць толькі пратэставае мастацтва. Я стараюся не факусавацца толькі на гэтым. Мне падабаецца момант нечаканасьці, як, напрыклад, з той жа «Норкай», калі ну не атрымоўвалася, то бок мы насілі гэтую норку — і нічога не адбывалася. Нават самага банальнага — канфлікту зь міліцыяй. І раптам гэтая жанчына, якая залезла ўсярэдзіну й пачала распавядаць пра сваё жыцьцё. І ўсё склалася, і ня трэба было ніякага канфлікту...

Я вось зараз думаю, што мы тады з гэтымі кубікамі былі на плошчы Калініна, на Коласа, на Незалежнасьці й у прынцыпе маглі б сыйсьці. І ці трэба было ісьці на Кастрычніцкую? Цяпер я разумею, што для інстытуцыйнага праекту, можа, і ня трэба было, але для ўнутранага адчуваньня мастака — так. Таму што толькі тады выбудоўваецца лінія. Як бяз гэтага фінальнага акорду? Хаця гэта не была такая акцыя ў чыстым выглядзе. Я імкнуўся ў прынцыпе нават у гэтым праекце выкарыстоўваць свае плянавыя рэчы, таму што пасьля «Норкі» зразумеў, што асаблівасьць майго акцыянізму — пераносныя аб'екты. Таму й узьніклі гэтыя кубы... То бок я не за дэкаратыўнае мастацтва й не за чыстую камунікатыўнасьць. Я за моманты канфлікту з асяродзьдзем, за сутыкненьне з гледачом.

— У гэтым пляне Беларусь — проста знаходка для мастака!

М. Г.: Так, абсалютна згодны. Тут ёсьць «матэрыял», зь якім можна працаваць, і гэта цікава. Адзінае — трэба атрымаць унутраны адказ, навошта й ці трэба рызыкаваць? Акцыянізм сам па сабе мае пэўную накіраванасьць на радыкальны жэст. У кожнага акцыяніста ёсьць гэткі момант: вось я такое зараз зраблю! Але галоўнае — шукаць праўду, а ня проста зрабіць нешта гучнае. **І ў Беларусі, паколькі гераізм тут не ў пашане, гэтае месца вакантнае. Мы ня хутка, як мне здаецца, пабачым беларускага акцыяніста.**

Гутарыла Тацяна Арцімовіч

Міхаіл Гулін «Я – ня гей» / Акцыя, відэадакумэнтацыя, Менск 2008
Michail Hulin «I am not a Gay» / Action, video documentation, Minsk 2008

Міхаіл Гулін «Я – не тэрарыст» / Акцыя, відэадакумэнтацыя, Менск 2008
Michail Hulin «I am not a Terrorist» / Action, video documentation, Minsk 2008

1 У 2005 годзе Міхаіл Гулін разам з Антанінай Слабодчыкавай (арт-група «1 + 1 = 1») зладзілі акцыю «Перайменаваньне вуліцы». З дапамогай падрыхтаванага дома кардоннага трафарэту мастакі нанесьлі слова «Рычы» на сьцяну з надпісам «Вул. Гая». Такім чынам, вуліца, названая імем савецкага военачальніка пэрыяду Грамадзянскай вайны Гая Дзьмітрыевіча Гая (1887–1937), была перайменаваная ў гонар брытанскага кінарэжысэра Гая Рычы.

2 Маецца на ўвазе пэрформанс беларускага мастака-акцыяніста Алеся Пушкіна «Падарунак П.» (ліпень 1999 году).

3 Чатыры зь пяці акцыяў «Я — не...» ажыцьцяўляліся мастаком у Менску на працягу 2008 году, пятая — «Я — не габрэй» — у Варшаве. Акцыі ў Менску былі задакумэнтаваныя на відэа й выкладзеныя ў YouTube. Для іх ажыцьцяўленьня мастак выкарыстоўваў таблічку з надпісам, якую вешаў на шыю, а таксама пэўныя элемэнты адзеньня й дапаможныя прадметы: жаночую сукенку й жаночы макіяж у акцыі «Я — ня гей», шорты, красоўкі й гамбургер у роце ў акцыі «Я — не амэрыканец», нарэшце, чорную бараду й галаўны ўбор, які носяць мужчыны ў арабскіх краінах, у акцыі «Я — не тэрарыст». Гл.: Шпарага В. Акцыянізм Міхаіла Гуліна й групы «1 + 1 = 1» (М. Гулін і А. Слабодчыкава): ад сацыяльных фобіяў да ўмоваў іхнага спараджэньня» // 1 + 1 = 1: Міхаіл Гулін, Антаніна Слабодчыкава: альбом. Менск, 2013 (Сэрыя «Калекцыя пАРТызана»).



Міхаіл Гулін «Норка» / Відэа, Менск 2011
Michaił Hulin «A Little Hole» / Video, Minsk 2011

4 Выстава «Радыюс нуля. Менск» адбылася ў Менску ў сакавіку 2012 году ў межах дасьледчага праекту «Радыюс нуля. Анталёгія арт-нулявых». Куратары праекту – мастак Руслан Вашкевіч, мастацтвазнаўца Аксана Жгіроўская й філёзаф Вольга Шпарага. Мастакі-ўдзельнікі: група «Revision» (Андрэй Дурэйка, Жана Грак, Андрэй Логінаў, Максім Вакульчык, Максім Тымінько, які выступіў на выставе таксама й з індывідуальным праектам), Руслан Вашкевіч, Міхаіл Гулін, Сяргей Ждановіч, Аляксей Іваноў, Сяргей Кірушчанка, Артур Клінаў, Аляксей Лунёў, Андрэй Лянкевіч, Марына Напрушкіна, Арцём Рыбчынскі, Ігар Саўчанка, Уладзімер Цэсьлер, Сяргей Шабохін.

5 Акцыя «Норка» была зьдзейсьненая мастаком у 2011 годзе. Гулін разам з валянтэрамі ўсталёўваў у розных месцах у цэнтры Менску аб'ект — скульптуру (пап'е-машэ, 1,5 x 1,5 x 1,5 м), якая мела выгляд кратовае нары. Акцыя задумвалася як спосаб працы з гарадзкою прасторай, накіраваны на праблематызацыю самой гэтае прасторы.

6 У 2012 годзе ў Клайпедзе сумесна з Антанінай Слабодчыкавай Міхаіл Гулін удзельнічаў у літоўскай частцы праекту «Going public: пра цяжкасьці публічнага выказваньня». У выніку тут была рэалізаваная акцыя «Выхад да мора»: на воды Балтыйскага мора быў спушчаны зроблены з кардону «беларускі флёт».

Міхаіл Гулін «НАТЕ ВАМ» / Графіці, Менск 2013
Michail Hulin «HATE BAM» (Take that!) / Graffiti, Minsk 2013







HULIN

In October of last year in Minsk took place Belarusian part of the international project "Going public", organized by the Goethe Institute. One of the participants of the project, the Belarusian artist Michaił Hulin (Michael Hulin), made the action ***Personal Monument***: he with volunteers made an abstract sculpture composed of three cubes in Minsk's central squares and photographed it. On the last point — Kastryćnickaja Square — the policemen asked them the pass and taken away to the department without specific reasons. Afetr that the policemen wrote that Miśa with gays resisted during the arrest that's why they should pay a fine. There was a court where Miśa with gays were acquitted because the video from the square showed that there was no resistance of the artist and the volunteers.

Nevertheless, this action indicated how even the most simple, primitive forms in the context of time and place can instantly expose all the political and socio- cultural issues and be an event on a national scale. Some experts noted that this is probably the most successful action of the project "Going public", because it could really find the problem spot. About difficulty to speak out publicly in Belarus, about his personal experience, and that is why he is not engaged in political art, says Michaił Hulin.

Miśa, why are you interested in working in the public space? Because of the environment?

Michaił Hulin: We made our first joint intervention with Tonja in 2005[1]. Up to that moment, I had, of course, heard of the projects of other artists. These were not only Ales Puśkin's actions[2], but also those ones of our academic students. For example, Saśa Niekraśević repainted plaster statues of pioneers in a different color; others sculpted out of snow a two-meter long dildo in front of Belarusian Academy of Art. But a clear understanding and a change in my artistic tactics happened in 2008. I came back from a residence in Prague, and realized that it was no longer enough for me to work with one dimension of the canvas or paper. Another important aspect for me is unpredictability which work with the public space gives.

Today, the concept became a dominating power in contemporary art, and many things have turned into mathematics: the artist comes up with an idea, justifies it, and then comes only technical implementation. This predictability has become a burden for me: there was no risk; it all became too rational. The situation changes dramatically as soon as one begins to work with the environment. In addition, the context of a place plays a huge role. So, there was a shift: I wanted to have a live contact with the audience, unpredictability and I also wanted to become an object of art.

What are the peculiarities of our urban environment? Does it change?

M.H.: Surely, the environment changes, and these changes were happening right in my sight. For example, it's been five years, but many things that seemed radical to me then, are now just impossible to perform. They should have been done then, but I put them off. I thought it was too radical; I should have waited a bit to feel the environment.

For example?

M.H.: A series of my actions ***I'm not a . . .*** [3] was to begin with the action ***I'm not a KGB officer***. Like an exhibitionist, I had to go outside with dark glasses on, open wide my black coat and show this label. Now it's too risky. Or, for example, even back then I wanted to make one of my actions on Kastryćnickaja Square. Now this place is so much tabooed and strictly guarded that it is virtually impossible. Who would have thought that in 5 years time, the cyclists would be put on the ground face down?

The environment changes greatly, but art still finds loopholes. Though, I guess I will have a break. It has become very complicated for me to perform actions because I don't understand why and for whom I can do them. I don't see any feedback from the Belarusian environment.

But you last action *Personal Monument* got a lot of publicity, by the way.

M.H.: Yes, there were a lot of comments, both positive and negative. Someone viewed it as a PR action and accused me of being irresponsible, because, well, a volunteer was beaten because of me. Or they'd say why I should get indignant when I was exercising political art. But I always refuse to call myself a political artist. It's not because I don't create political art, but because I'm ashamed. I don't think it's an effective tool of political struggle. I do not want to lighten up the pathos and say that I'm changing anything. I think that today an artist is unable to do it.

What can an artist do then?

M.H.: To get rid of pathos at least. We won't feed African kids; we won't change a political situation. Why won't? We won't do it, until people want it. Until there's a global feedback. My break is partly connected with the fact that I don't know why and for whom to do it. Is it worth it that volunteer Vład had a concussion? I was actually surprised that this incident was discussed and media wrote about it. They shouldn't have beaten the guy only because he had helped me bring the cubes! That's the main thing! There shouldn't be a discussion what it was — a speculation, provocation or betrayal. By this action, I didn't offer the viewer any manifest or scenario.

I just tested the space. But even in this simple action, the viewer failed to notice the problem. Maybe it's a problem of our time.

I think that now it's impossible to do the same thing which Ales Puśkin had done in the past. It's impossible neither technically nor ideologically. He wouldn't enjoy that much support now as he had had then.

What reaction should a viewer have so that you would understand that it makes sense?

M.H.: It's hard to say what. It's easier to say what reaction should not be. For example, my most recent work has shown that the institution is placed higher than the artists, because the Goethe Institute in Minsk, like the Polish one, is the only two partners for the alternative Belarusian environment. Another thing, which we recently discussed with Siarhiej Babaryka, is solidarity, which we have none. For example, now in Belarus there is a left movement which often criticizes the neo-liberals. But it's silly at this stage, I think. Until a stimulating environment for the variety of opinions is established, it doesn't make any sense for communists to fight against neo-liberals, anarchist against communists belonging to any platform: nationalistic, anarchist, or liberal.

But many people don't understand it. Then I realized that no one wants to take risks, to really do something. Recently I spoke with another artist, he says there's no need to be a hero, it's enough just to talk about it. And I'd agree with him. That is, the Internet environment allows producing fakes, creating a simulation activity. Facebook or Вконтакте (***Russian social network***) Friend stream replaces the reality. This is why many artists are thinking, why cut themselves if they can draw in Photoshop? But for me personally Actionism means honesty.

Is there an artist who could be a role model for you?

M.H.: It's difficult question. There are none among the actionists. I don't like the situation in Russia, but we are better informed about it. I don't like it because what they have are just bubbles. As regards Europe, there isn't much happening there if it comes to individual works. Working with the public space resembles the organization of mass events. The movement Occupy has raised many questions, at least for me personally. I read an interview with the activists who Żmijewski had invited to the Berlinale. I asked them if they had established any contacts with other artists who took part in the Berlinale. They said no. And I understand why. Because for many artists the result is important, while the activists only care about the process. They are asked, guys, what have you done? "We occupied the Deutsche Bank, walked round with posters and interfered with bankers' work". You'd better had cleaned the streets! So, for me it's an absolutely meaningless way of struggle.

I was once told that the cubes wouldn't have worked in Berlin. But it's exactly work with the place. At some place it's better to sing in a church, in another one it's better to use cubes. In Berlin I'd have done other things. For example, in Warsaw where the problem of new Nazis is very acute, I arranged an action ***I'm not a Jew***.

It is often said here that Belarusian art is secondary, Belarusian artists don't do anything new. But I wonder, does anyone of Belarusian critics are able to feel a new phenomenon? Or do they only know how to evaluate according to the existing criteria? At the exhibition ***Zero Radius*** (Minsk, 2012), for example, each annotation about the artist said that he or she perfectly fits in the global context and is recognized worldwide as a label of quality. Wait, an artist cannot quite fit anywhere, and still make a powerful work! For example, it is hard to say how work and art of Ales Puśkin fit in the global context of contemporary art. But he made two pieces of work, a white-red-white canvas and ***A Gift***, and that's it, it's enough if to speak about the works that define the time.

How did you come up with the idea of the series *I'm not a . . .*?

M.H.: I was going back from Prague on a train with one person. It was a Czech businessman who had a business in Belarus. And I realized that I was afraid to talk to him. He made me feel alert: he was very talkative and changed the topic to politics. And then I realized what my phobia was about. The main thing that became clear is that a question that my fellow traveler could be a decoy passenger simply could not be raised by a free man in a free country. Thus came the idea of ***I'm not a KGB officer***. But I began with ***I'm not a partisan***. For me, it was an important negation. This is a right to the city, a right not to live in the underground.

I know that our progressive art community lived that way, and I think that even now we are in a kind of underground. I still can't exhibit my works at other places. I've been told to go to the Museum of Modern Art. But I know there will be problems. Y Gallery has actually become the only place for people like me. This is my space. So, the interventions to the city are important to me: I do not want to limit myself to certain frameworks. So I began with ***I'm not a partisan***. Bruised, with this board across my neck, I walked barefoot across Kasryćnickaja Square, then along the avenue up to the Independence square. There was an opening of some exhibition at Y Gallery then, and the intrigue was whether I would come back or not. I did, but no one even came up.

You have worked in different cities with different spaces. What special feature of our city would you note?

M.H.: I won't say anything new, many people note this feature of our city: it is clean and sterile.

But it's not fucking mine! I mean, formally it looks as though everything is possible, as if everyone has a right to the city. That is, as though nothing is banned. But in practice, everyone understands that this is not the case.

My action ***Personal Monument*** clearly demonstrated that, well, you cannot go to the Kastryćnickaja Square with cubes, even if it is not banned in any documents. Then ban it officially so that everyone could know that it's not allowed! Let's ban walking, riding a bicycle in a group of more than there people. I was told afterwards that I had known in advance how it would end. But form my previous experience, I knew that it could have ended differently.

For example, when I was carrying my ***A Hole*** around Minsk, no one came to me even once. Surely, I could have asked for permission. But we know that in 99.9% of the cases one gets an unjustified refusal. It's a refusal at the level of "Why do it? We don't understand"! Recently I applied to the competition named after Malevich with a performance and an action. I was refused. Why? As it was later explained to me, nobody had voted for it. What for? One hangs a painting on the wall and everything is fine. Why have any actions or performances? Actions sound suspiciously. That is, the artist should be very careful when saying that he wants be engaged in Actionism because it will immediately be perceived ambiguously.

Still, you intend to continue work with the public space, don't you?

M.H.: Yes, I do. What I've just voiced is more a reflection of my experience. Because this, in fact, was my first experience of work within institutional frameworks, and I got messed. Previously, I did all my actions myself and uploaded them to YouTube. Now I understood, for example, what it means to make an institutional project. In Klaipeda[4], for example, I had to give up a project with graffiti, which I'd proposed. I was well explained why: in such kinds of projects it's better not to touch upon some anarchist manifestation or controversial issues. It must be a digestible product for all parties. Basically, I understand it. Now I want to try to do a classic street art, classic. Not a decorative, surely, as most people like. I mean the very intention of young people to first agree with the housing and communal services how to paint a transformer vault. It's impossible! Street art is a protest thing, I have it in me; I want to put my signature and I do it. Or it's preferable to stick your picture exactly in that place where it is not allowed to. That the best thrill! What housing and communal services!

But it doesn't mean that I'm only interested in the protest kinds of art. I'm trying not to focus on it only not to lose the sharpness of vision; otherwise you'd be only capable of making one kind of things. I like the moment of surprise, as it was the case with ***A Hole*** when it didn't work for me. Nothing was happening. Even the most primitive, namely, the conflict with the police didn't happen. And suddenly came that woman, and it all came together, and the conflict was no longer needed. I think now in hindsight, well, we were with these cubes at Kalinin Square, at Kołas and Niezależnasci Squares. Perhaps, we shouldn't have gone to Kastryćnickaja Square at all. And now I realize that, perhaps, for the institutional project we shouldn't have, but for the inner feeling of the artist – yes, we should. Because only then the line builds up. How could it left be without the finale?

Though, it wasn't a pure action. I tried to ingrain my own planned things in this project, because, actually after ***A Hole*** I came to realize that the peculiarity of my Actionism is portable objects. That is why the cubes appeared. I'm not for the decorative art and communicativeness as such. I am for conflicts with the environment; I am for the collision with the audience.

In this regard, Belarus is a real godsend for the artist!

M. H.: Yes, I absolutely agree. There are moments that one can work with, and it's fun. The only thing is that one need to get the answer why and is it worth taking the risks? Actionism in itself implies certain energy for a radical gesture. Each actionist comes to a point: here I am and will do such a thing! But in fact, the main thing is to seek the truth and not just do something loud.

Heroism is not honored in Belarus, its place is vacant. I don't think we will see a Belarusian actionist soon.

[1] In 2005, Michaił Hulin together with Antanina Słabodćykava (art–group "1+1=1") performed an action "Renaming the Street". Using a cardboard template the painters wrote the word "Richie" on the wall with the word "St. Haja" (the same Guy). Thus, the street named after the Soviet military commander during the Civil War Haj Dzmitryjević Haj (1887–1937), was renamed in honor of the British film director Guy Ritchie.

[2] Means the performance of the Belarusian artist Ales Puśkin A Gift to President (Minsk, July 1999).

[3] Four of the five actions I'm not... series made by the artist in Minsk during 2008, the fifth I am not a Jew in Warsaw. Minsk's actions posted on YouTube.

[4] In 2012 in Klaipeda together with Antanina Słabodćykava Michaił Hulin participated in the Lithuanian part of the project "Going public" and mde the action "Access to the sea": the cardboard "Belarusian fleet" was put on Baltic Sea. Note! Belarus has no sea, but really has the fleet.

MICHAIŁ HULIN: «A Right not to live in the underground»

«ГУЛЬНЯ Ў ХОВАНКІ» БЕЛАРУСКАГА СТРЫТ-АРТУ



Cowek / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
Cowek / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»

У заходніх дасьледчыкаў стрыт-арту, які ў ЗША й Эўропе зьявіўся ў 1970–1980-х гадах, няма згоды наконт дэфініцыяў паняткаў «street-art» і «graffiti». Некаторыя мастацтвазнаўцы, як, напрыклад, Яганэс Шталь (Johannes Stahl) у сваёй працы «Стрыт-арт», ставяць знак «роўна» паміж гэтымі паняткамі. Іншыя сьцьвярджаюць, што «graffiti» — гэта аўтэнтычнае мастацтва амэрыканскіх вуліцаў 1970-х, якому ўласьцівае напісаньне ўласнага лягатыпу альбо імені балёнам. Яны лічаць памылкаю дапасоўваць графіці да стрыт-арту як прыватнае да агульнага.

Так, Нікалас Ґанц (Nicolas Ganz) у сваёй працы «Сьвет графіці. Стрыт-арт пяці кантынэнтаў» гаворыць пра тое, што панятак «street-art» зьявіўся ў Амэрыцы ў 1980-х гадах (значыць, пазьней за першапачатковае «graffiti») і сярод графітыстаў лічыцца некарэктным. Такім чынам, 1970-я — гэта «graffiti», 1980-я й пасьля — ужо «street-art». Сам аўтар пазьбягае ўжываньня тэрміну «street-art» і вынаходзіць новы панятак — «post-graffiti». Так ён называе мастацтва вуліцаў 1980-х — часу, калі да надпісаў сталі дадавацца выявы, якім уласьцівае зьмяшэньне тэхнік, стыляў, калі зьявілася вялікая разнастайнасьць тэматыкі ў вулічным мастацтве. Мастакоў, якія не прылічаюць сябе да стрыт-арту (гэта, як правіла, стрыт-артысты, што практыкуюць нанясеньне надпісаў балёнамі), Ґанц прапануе называць райтэрамі (ад анг. writer). Разыходжаньні ў вызначэньні паняткаў «street-art» і «graffiti» ў дасьледчыкаў тлумачацца яшчэ й тым, што вулічнае мастацтва знаходзіцца ў незавершанай стадыі, у сталым працэсе свайго самаапісаньня й самарэфлексіі. Кожны мастацтвазнаўца пачынае сваё дасьледаваньне з таго, што дае ўласнае вызначэньне тэрмінаў «street-art» і «graffiti».

Пытаньне, па якім меркаваньні дасьледчыкаў не разыходзяцца, — гэта гісторыя ўзьнікненьня кірунку. Нягледзячы на тое што росквіт стрыт-арту й графіці пачаўся ў 1970–1990-я гады й доўжыцца дасюль, ягоныя вытокі знаходзяць яшчэ да нашай эры. Раней традыцыйнае клясычнае мастацтвазнаўства выносіла за межы гісторыі выявы й надпісы, якія былі зроблены на сьценах, напрыклад, Пампэяў і ўяўлялі сабою палітычныя, сацыяльныя, асабістыя выказваньні. Можна сказаць, што стрыт-арт існаваў заўсёды, але проста ня быў упісаны ў гісторыю мастацтва.

***

Стрыт-арт у Беларусі можна выявіць ужо ў 1980-х і нават раней, калі на сьценах гарадзкіх будынкаў і ў пад'ездах зьяўляліся надпісы футбольных і гакейных заўзятараў, асабістыя любоўныя ці нэгатыўныя выказваньні на чый-кольвек адрас. У 1980-х можна было ўбачыць і надпісы, зробленыя прадстаўнікамі субкультураў.

Патрэба прысвоіць прастору, жаданьне выказацца, прадэманстраваць сваю прыхільнасьць да той ці іншай плыні, проціпаставіць сябе дамінантнаму культурнаму, палітычнаму, сацыяльнаму праекту ў розныя пэрыяды гісторыі







DSNT87 / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
DSNT87 / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»

«Гульня ў хованкі» беларускага стрыт-арту

выяўляліся ў гарадзкой прасторы спэцыфічнымі надпісамі й выявамі. Зараз у беларускай мастацкай сфэры тэрміны «стрыт-арт» і «графіці» ўжо ня ёсьць чымсьці нязвыклым. За апошнія 3-4 гады стрыт-арт неаднойчы быў заяўлены ў галерэйнай прасторы ў якасьці экспазыцыяў, праводзіліся фэстывалі, майстар-клясы, круглыя сталы з удзелам замежных вулічных мастакоў. Выпушчаны часапіс пра беларускі стрыт-арт «Signal», і створаная аднайменная супольнасьць.

Беларускія стрыт-мастакі, гэтаксама як і замежныя, скарыстоўваюць розныя тэхнікі: постэры, балёны, стыкеры, трафарэты й да т. п. Бадай, галоўныя іхныя адрозьненьні ад заходніх калегаў палягаюць у тым, што ў нас значна радзей ажыцьцяўляюцца маштабныя праекты ў папулярных, часта наведвальных прасторах і практычна цалкам адсутнічаюць інсталяцыі й зьмяшэньне розных тэхнік. Часткова гэта можна патлумачыць тым, што ў вулічным мастацтве дамінаваньне тых альбо іншых тэхнік дыктуецца абмежаваньнем у часе, за які неабходна выканаць праект, каб пазьбегнуць лякальных пакараньняў за дадзенае дзеяньне. Безумоўна, наклеіць невялікі стыкер, постэр, зрабіць маленькі трафарэт можна значна хутчэй, чымся рэалізаваць вялікі праект паводле эскізаў у складанай і разнастайнай тэхніцы. Укласьціся ў вызначаны час (20-30 хвілінаў) — часта неабходная ўмова, бо дзейнасьць вулічных мастакоў не зьяўляецца легітымнаю, і, як вынік, большасьць беларускіх маштабных працаў месьцяцца ў закінутых і аварыйных збудаваньнях, схаваных ад вачэй шырокай аўдыторыі.

Як і заходнія, беларускія стрыт-артысты ў сваіх працах выкарыстоўваюць шырокі спэктар тэмаў. Частаю зьяўляецца крытыка, накіраваная на ўплыў сродкаў масавае інфармацыі, тэлебачаньня, тэхнагеннай культуры, пэўных сацыяльных зьяваў і працэсаў, узьнімаюцца глябальныя тэмы, напрыклад, экалягічныя праблемы, альбо трансьлююцца асабістыя экзыстэнцыйныя выказваньні пра абыякавасьць людзей. Хацелася б адзначыць, што сярод працаў беларускіх райтэраў значная колькасьць надпісаў пра рабства, культуру паводзінаў у горадзе. Сустракаюцца выказваньні й постэры гістарычных, сацыяльна, культурна значных пэрсонаў мінуўшчыны Беларусі (гэтую практыку можна разглядаць як рэакцыю мастакоў на вынясеньне за дужкі ў афіцыйнай рыторыцы многіх гістарычных дзеячоў краіны). Беларускі стрыт-арт таксама зьяўляецца інтэрвэнцыяй у гарадзкую прастору. Працы мастакоў накіраваныя на своеасаблівую «перазагрузку» месьцічаў, што рухаюцца дзень пры дні ў сваім звыклым руцінным полі. Гэта працы, якія зьмяняюць значэньні гарадзкіх аб'ектаў і ствараюць новыя канатацыі.

Нацыянальная ідэнтыфікацыя + гісторыя + поп-культура

Сярод тэхнік айчыннага стрыт-арту можна адзначыць частае выкарыстаньне беларускага арнамэнту. Гэтая тэндэнцыя сьведчыць пра тое, што беларускі стрыт-арт, з аднаго боку, зьяўляецца полем барацьбы за нацыянальную ідэнтыфікацыю. Зь іншага — гэтая прастора мае дачыненьне да беларускай папулярнай культуры, якая таксама скарыстоўвае арнамэнт як нацыянальную сымболіку. Аднак у стрыт-арце арнамэнты выяўляюць, хутчэй, жаданьне беларускіх мастакоў «забраць» у поп-культуры прывілею вызначаць нацыянальнае па траекторыі зьверху ўніз і разьмесьціць гэтае права ў гарызантальнае гарадзкое асяродзьдзе. Да выкарыстаньня нацыянальных матываў у беларускім стрыт-арце можна прылічыць і тэхніку выцінанкі. Мастакі ўзнаўляюць яе ў традыцыйным выглядзе, не ствараючы новага выказваньня.

У зьвязку з праблемамі нацыянальнай ідэнтыфікацыі, гісторыі й культуры можна згадаць і постэры з выяваю й цытатамі з выказваньняў палітычных дзеячоў, пісьменьнікаў (Лява Сапегі, Тадэвуша Касьцюшкі, Радзівілаў, Адама Міцкевіча, Янкі Купалы й інш.). Гэта своеасаблівы ход, які дазваляе зрабіць прастору гораду гістарычнай, зафіксаваць, хоць і ненадоўга, мінуўшчыну краіны адмысловым чынам, стварыць альтэрнатыўны пантэон папулярных людзей, надаўшы ім статус поп-абразоў. Паралельна з гэтымі працамі існуюць праекты, якія крытыкуюць сучасных беларускіх поп-пэрсонаў: як палітычных дзеячоў, так і вядомых артыстаў. У гэтым праглядаецца спроба мастакоў аналізаваць, крытыкаваць і пераасэнсоўваць культурны й гістарычны кантэкст.

Горад: міталягізацыя

У процілегласьць працы з сацыяльна-культурным слоем у беларускім вулічным мастацтве ёсьць трансьляцыя абсалютна іншага выказваньня, якое можна вызначыць як «сэнтымэнтальную міталягізацыю» гораду. Сярод гэтых твораў вялікая колькасьць эскізаў праекту «А што, калі б...», які быў створаны адмыслова дзеля працы з афіцыйнымі муніцыпальнымі органамі й накіраваны на трансфармацыю гораду. Пад «сэнтымэнтальнаю міталягізацыяй» разумеюцца праекты, дзе выяўленыя ідылічныя карціны фантастычнае рэальнасьці, выкананыя часам у мультыплікацыйнай форме. Гэта адсылка да легальна расфарбаваных дзіцячых пляцовак СССР з выявамі пэрсанажаў мультфільмаў і казак (дружных і прыязных адно да аднаго ваўкоў, зайчыкаў, лісічак і вявёрачак у атачэньні кветак, сонца, дрэваў і траўкі). Вядома, сучасныя працы не рэпрэзэнтуюць гэтых пэрсанажаў, мастакі ствараюць уласных, у асноўным антрапаморфных, фантастычных, герояў, разьмешчаных у ідэальнай прасторы раю з гэткімі ж прыўкраснымі дрэвамі, сонцам, дамамі, ахопленымі весялосьцю або ціхамірнымі істотамі.

Узьнікае пытаньне, чаму ў беларускім вулічным мастацтве зьявіліся падобныя выявы. Магчыма, яны — бясьпечны код для чынавенцаў, кампрамісное выказваньне стрыт-артыстаў, створанае дзеля таго, каб зрабіць вулічнае мастацтва легітымным? Можа, мастакі меркавалі, што гэткія ідылічныя «карціны» атрымаюць зялёнае сьвятло ў афіцыйных структурах? Альбо такія выявы — гэта спроба кампэнсаваць незадаволенасьць, выкліканую існым станам рэчаў, надаць тэрыторыі рысы

беспраблемнай, станоўчай і ідэальнай прасторы? З гэтага пункту гледжаньня ідылічныя выказваньні зьяўляюцца, хутчэй, выцісканьнем праблемна-актуальных зонаў і спосабам ня столькі трансфармацыі гораду, колькі яго маскіроўкі.

Лякалізацыя беларускага стрыт-арту

Вулічнае мастацтва месьціцца ў найбольш наведвальных, ажыўленых месцах. Гэтую стратэгію пачалі выкарыстоўваць яшчэ амэрыканскія райтэры. Яны расьпісваліся ня толькі ў сваіх раёнах, але й на грамадзкім транспарце, які перасякае ўвесь горад. Такім чынам яны прысвойвалі сабе гарадзкую прастору цалкам. Вышэйазначаная стратэгія бярэ пачатак і ў заходнеэўрапейскім руху «Флюксус», калі арт-супольнасьці, выходзячы на вуліцы, спрабавалі сьцерці межы паміж гарадзкімі й галерэйнымі плошчамі, паміж рознымі стылямі й формамі мастацтва, нівэляваць градацыю ад высокага да нізкага ў культуры. Адсюль выцякае й ананімнасьць мастакоў, уласьцівая стрыт-арту. Яна абумоўленая ня толькі нелегітымнасьцю іхнае дзейнасьці, бо вулічнае мастацтва ёсьць спробаю размыць межы панятку «аўтар», якім патэнцыйна можа стаць кожны мінак. І калі ў пляне ананімнасьці ў нашай краіне вулічнае мастацтва адпавядае агульнасусьветным тэндэнцыям, то лякалізацыя беларускага стрыт-арту моцна супярэчыць становішчу рэчаў на Захадзе.

Большасьць працаў стрыт-мастакоў схаваныя ад вачэй месьцічаў. Яны разьмешчаныя ў рэдка наведвальных месцах (напрыклад, на трансфарматарных будках, малых тэхнічных збудаваньнях, платах гаражных кааперэтываў, лякалізаваных на ўскрайках спальных раёнаў ці на непапулярных тэрыторыях, у закінутых будынках як у цэнтры гораду, так і на ягонай пэрыфэрыі). Падобныя месцы наведваюцца ў асноўным людзьмі, якія дасьледуюць гарадзкую прастору, ствараючы ўласныя нестандартныя, не «турыстычна-папулярныя» маршруты, ці бяздомнымі, што жывуць у закінутых будынках. Гэта й ёсьць яшчэ адною асаблівасьцю беларускага стрыт-арту — яго схаванасьць, сыход з ажыўленых тэрыторыяў. Вядома, разьмяшчаючы працы ў схаваных месцах, мастак падаўжае ім жыцьцё (на людных вуліцах іх хутка зьнішчаць) і клапоціцца пра сваю бясьпеку, асабліва калі гэта крытычнае выказваньне на тэму палітыкі.

Беларускі стрыт-арт сёньня — малады й супярэчлівы кірунак. Мастакі скарыстоўваюць розныя тэхнікі, але разьмяшчаюць большасьць выяваў на плоскасьці, не шукаючы іншых вырашэньняў. З аднаго боку, стрыт-артысты ўздымаюць вострыя сацыяльныя пытаньні, зь іншага — ствараюць ідэальныя вобразы. Вулічныя мастакі спрабуюць існаваць у гарадзкой прасторы, захоўваючы незалежнасьць, але адначасова ідуць на кампрамісныя выказваньні дзеля ўзаемадзеяньня з афіцыйнымі інстытуцыямі. А галоўнае — зьдзяйсьняючы інтэрвэнцыі ў гарадзкое поле, беларускі стрыт-арт часта вымушаны хавацца ад шырокай аўдыторыі ў цяжкадаступных прасторах.







DSNT87 / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
DSNT87 / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»

HIDEe AND SEEK OF BELARUS' STREET ART

Street Art in Belarus dates to 1980s and earlier when one can see inscriptions on walls and doors made by football and hockey amateurs, words of love and swear words. 1980 was a time when inscriptions made by subculture representatives appeared.

A need to get hold of space, a desire to express oneself, to demonstrate that one belongs to a particular movement , and a desire to oppose oneself to the dominant cultural, social or political system have always required specific images and inscriptions depending on epoch. At present, Belarusian art community doesn't find anything unusual in the terms "street-art" and "graffiti". Within last 3 or 4 years, street art has many times been exhibited at art galleries. Festivals, workshops and round tables with participation of street artists have been held. Belarusian street art magazine "Signal" has been published, and an association with the same name has been created.

Belarusian street artists, like their foreign colleagues do, use various techniques, such as posters, spray painting, stickers and templates. The only thing differed them from their foreign colleagues is few large-scale projects in popular public areas and almost no installations or combinations of different techniques. This can party be explained by the fact that dominance of a particular street art technique is limited by timeframe depending on how much time it takes to create a project. It is also defined by the punishment measures for such actions. Obviously, it takes much less time to put a sticker, a poster or make a small template than create a big project in accordance with a sketch and in varied techniques. Very often it is required to finish work within 20 -30 minutes because actions of street artists are illegal. As a result, most of major Belarusian street art works are located in remote left buildings hidden from a wide audience.

Like their Western colleagues, Belarusian street artists work with a wide range of themes. Often they criticize mass media, TV, technocratic culture or social system. Sometimes they raise global issues, such as ecological problems, or how to express their personal existential statements about human indifference. It should be pointed that Belarusian artists have devoted a great number of their works to the manner of behavior in the city. One can see posters with quotations and portraits of famous people from the Belarusian history. (This phenomenon can be viewed as a reaction caused by an exclusion of many of Belarusian historical persons from the official discourse). Belarus' street art is an intervention into the city space. Works of street artists aim to "re-load" citizens who are moving within their daily routine. Their works change the meaning of the ordinary buildings city objects and create new connotations.

National Identity + History + Pop-culture

One of the often used techniques in Belarus' street art is use of Belarusian ornament. The tendency to use ornament demonstrates us that Belarus' street art is, on the one hand, a battlefield to fight for the national identity. On the other hand, it is also linked to the Belarusian culture which also uses ornament as a national symbol. Though, usage of ornament in street art is explained by the desire of the Belarusian artists to take the privilege of ornament usage owned by pop culture. Pop culture sets the rules of usage the national symbols from top to bottom, while the artists want to place them in the city environment.

The technique of ***vytinanka*** is also one of national cultural motives which is used in street art. The artists reconstruct it in the authentic look without creating any new statements. Posters with pictures and quotations of politicians and writers, for example, Tadeuś Kasciuśka, Adam Mickiewicz, the Radzivils family, Janka Kupała, Leu Sapieha, etc., can also be referred to the combination of the national identity with pop culture. This is a special activity which helps to make the city a historical place, and fix, at least for a short time, the history in a special way. It helps to create an alternative pool of famous people giving them a status of pop-icons. In parallel, there are projects which criticize modern Belarusian celebrities, both politicians and artists. This can be viewed as an attempt to analyze, criticize and rethink cultural and historical context.



KD / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
KD / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»

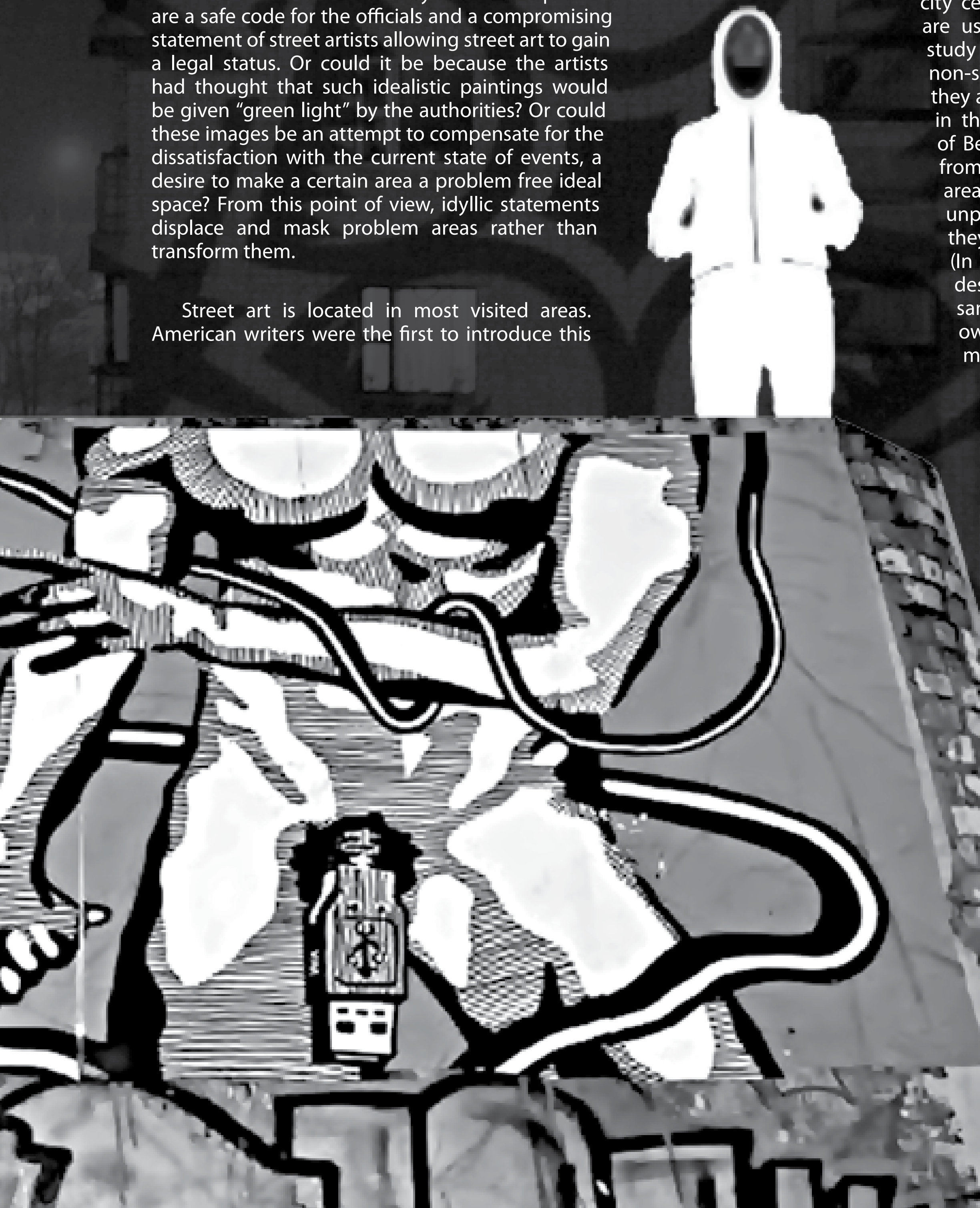
The City: Mythologization

In contrast to work with social and cultural aspects, Belarus' street art translates an absolutely different statement that can be called a ***"sentimental mythologization"***. Thus, there are a number of sketches from the project "What if…". The project was established with a view to work with municipal authorities and transform the city. "Sentimental mythologization" also includes projects with idyllic fictional reality sometimes performed in the form of a cartoon, which sends us back to Soviet children's playgrounds officially painted with pictures of wolves, rabbits, foxes, and squirrels surrounded by green trees and lit by the sunlight.

Modern works of street art obviously don't represent these cartoon characters. Instead, the artists create new characters, mostly fictional anthropomorphic creatures that are placed in an ideal paradise space with none the less ideal trees, house, sun and other blissfully happy creatures. The question is ***why such pictures have appeared in Belarus' street art?*** It is likely that these pictures are a safe code for the officials and a compromising statement of street artists allowing street art to gain a legal status. Or could it be because the artists had thought that such idealistic paintings would be given "green light" by the authorities? Or could these images be an attempt to compensate for the dissatisfaction with the current state of events, a desire to make a certain area a problem free ideal space? From this point of view, idyllic statements displace and mask problem areas rather than transform them.

Street art is located in most visited areas. American writers were the first to introduce this tradition. They painted with spray paint not only on the building in the area where they lived, but also on public transport which was travelling through the whole city and won the city space. This tradition was founded by a west European art movement "Fluxux". The idea was that art communities went out to streets and tried to erase the borders between the space of galleries and the city, difference between various artistic forms and art styles, "low-brow" and "high-brow" street art. This is where the anonymity of street artists comes from. It is determined not only by the illegitimacy of their actions, but is also an attempt to destroy the borders of the definition "the author". Any passer-by can potentially be an author. Most of Belarusian street artists remain anonymous like their foreign colleagues do. Though, places of their works strongly contradict the Western trends.

Most of works of Belarusian street artists are hidden from the eyes of the public. They are situated in the rarely visited sites, for example, on the walls of the deserted technical buildings, transformer substation, fences of garages in remote areas in the sleeping districts, and other deserted buildings both in the city center and the periphery. Such sites are usually visited only by people who study the city space and create their own non-standard touristic destinations. Also, they are visited by the homeless who live in the left buildings. A specific feature of Belarus' street art is that it is hidden from the public and avoids populated areas. It is obvious that if artists paint in unpopulated and rarely visited areas, they prolong shelf-life of their works. (In crowded streets people often destroy works of street artists). At the same time, the artists protect their own safety, especially when they have made a critical political statement.



Contemporary Belarusian art is a young and controversial movement. The artists use various techniques, but are not looking for new means of expression and paint on flat surfaces. On the one hand, they raise important social issues; on the other hand they create ideal images. They **are trying to exist in streets and retain independence, at the same time making compromising statements to satisfy the official institutions.**

The main thing is that alongside with interventions in the city space, Belarus' street art is hiding from the general public in hard-to-reach areas.





MUTUS / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
MUTUS / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»

УСЕ АДЦЕНЬНІ «LA МОРА»

Вольга Бубіч

Тры гады таму ня вельмі заўважна для жыхароў беларускае сталіцы ў Менску ўзьнікла яшчэ адно мора. Аднак, у адрозьненьне ад несапраўднага, але таксама геаграфічна менскага, карысьць гэтае *«мора»* з вытанчаным італьянска-беларускім складам *«ля»* наперадзе прынесла значна большую. Самаабвешчаны дом культуры «**LA МОРА**» на вуліцы Шчорса змог сур'ёзна паўплываць на культурны кантэкст гарадзкое прасторы, ня толькі паклаўшы пачатак шэрагу пасьпяховых міжнародных праектаў, але і зьмяніўшы расстаноўку *«душэўных месцаў»* у пошукавай сыстэме Google.

Што адбываецца ў сьценах *«дому культуры без калёнаў»* сёньня (асабліва ўлічваючы, што «**LA МОРА**» на мяжы таго, каб аказацца ня толькі без калёнаў, але і бязь сьценаў), падрадзілася даведацца Вольга Бубіч, якая задала шэраг пытаньняў тром каардынатарам маладзёвае арт-прасторы: **Тацяне Мейкшане, Ганьне Ражанцовай** і **Дзянісу Шэку.**

«LA МОРА» — гэта лецішча, беларускі «дом на дрэве»

На момант свайго летняга нараджэньня «**LA МОРА**» вэрсіі 2011 году сталася лецішчам *«для сваіх»* — прастораю, дзе некалькі выпускніц ЭГУ вырашылі арганізаваць маленькі сьвет бяз нудных правілаў. **Каця Лапушынская** й **Воля Палубенка**, натхніўшыся маскоўскім *«Домам на дрэве»*, пачалі шукаць для арэнды гэткі ж дом, пажадана з садам і недалёка ад цэнтру. Дом, дзе маглі б дзеяцца зносіны, мастацтва й сяброўствa. Іншымі словамі — **«душэўнасьць»**.

«На той момант выразнай ідэі й задумы не прамаўлялася, — успамінае Тацяна Мейкшане, у 2011-м адна з памочніцаў непасрэдных ідэолягаў «**LA МОРА**». — *Мы проста адчыняемся, далей будзе бачна. Ідэя, асэнсаваньне, рэалізацыя пачалі зьяўляцца бліжэй да канца лета»*.

Аднак тых, хто пажадаў зазірнуць на агеньчык з гарбатаю, аказалася значна болей, чымся меркавалася першапачаткова, і ўжо праз пару месяцаў стала відавочна, што ў менскіх рэаліях патрэба ў душэўным месцы вялікая ня толькі ў *«сяброў сяброў»*, а панятак «сваіх» вылічаецца некалькімі тысячамі.

Калі ў Савецкім Саюзе зносіны ў групах, гуртках, аб'яднаных агульнаю дзейнасьцю, адбываліся ў межах шматлікіх *«палацаў піянэраў і школьнікаў»*, *«дамоў культуры»* й нават простых раённых *«ЖЭСаў»*, то сёньня моладзь, якая часьцей бавіць вольны час ля экранаў сваіх ноўтбукаў, такой магчымасьці ня мае. Фармальныя групоўкі *«па зацікаўленьнях»* часта бываюць палітангажаванымі, а ў іншыя, больш вузкія, *«арт-тусоўкі»* на аснове прыватных галерэяў ці арт-кавярняў часам цяжка ўпісацца тым, хто прыходзіць *«з вуліцы»*. «**LA МОРА**» сапраўды сталася самаю дэмакратычнай і самай запатрабаванай у гэтым пляне.

Ганна Ражанцова, што патрапіла ў «**LA МОРА**» на хвалі любові да кінэматографу, таксама прыгадвае ўсплёск увагі моладзі да сьціплага доміку ў раёне Грушаўка: *«Улетку 2011 году да нас пацягнулася велізарная колькасьць зацікаўленых, аднадумцаў, сяброў сяброў, якія хацелі, каб там штосьці адбывалася. Шмат у каго былі свае ініцыятывы, і гэта ўражвала»*.

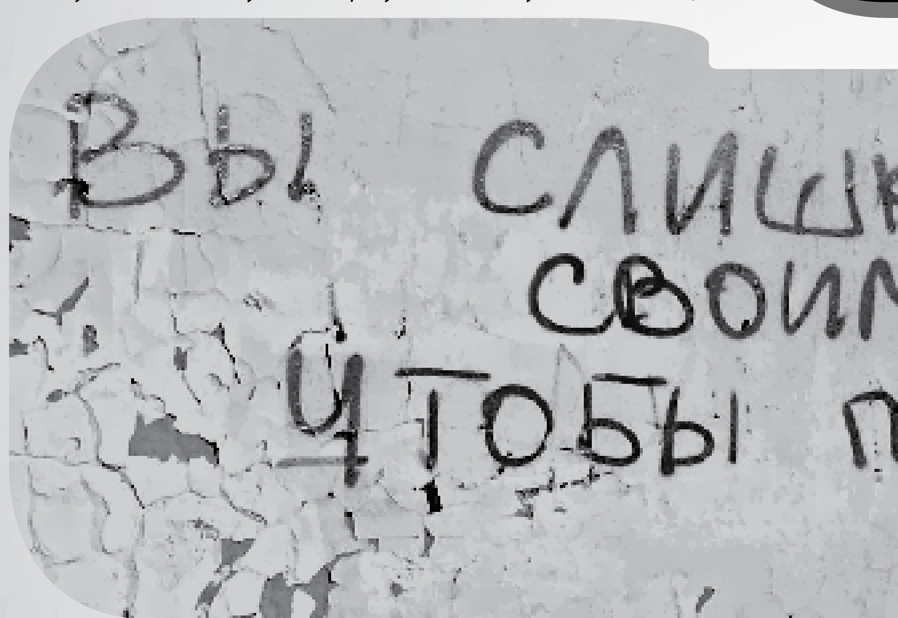
Адным з такіх ініцыятыўных гасьцей быў **Дзяніс Шэка**, які стаў каардынатарам «**LA МОРА**» зь ліпеня 2011-га: *«Мэта майго ўласнага зьяўленьня — выведка памяшканьня пад лекторыі нашага праекту Kinaklub.org. Дагэтуль мы арандавалі кватэру, ладзілі там мазгавыя штурмы, здымалі ролікі, праводзілі мерапрыемствы, а потым у нас папросту скончыліся грошы… Акрамя таго, абрыдла працаваць, груба кажучы, па 13 гадзінаў і ня бачыць увогуле нічога, але ідэя спадабалася, і хацелася большага.*

Мы прыйшлі ўжо, калі скончыўся рамонт, на адкрыцьцё, і актыўна ўлучыліся ў той праект, які існаваў у галовах стваральнікаў. Я сам бачыў "LA МОРА" з пазыцыяў каардынатара супольнасьці Kinaklub.org. Захацелася скарыстаць назапашаны досьвед, у тым ліку й у "LA МОРА". Тым больш што гэта магло даць дадатковыя рэсурсы месцу. Сама ж ідэя "LA МОРА" — вельмі ўнівэрсальная й простая: арандаваць дом, дзе людзі маглі б штосьці рабіць. Як менавіта мы можам гэта каардынаваць і што менавіта там будзе адбывацца, у той час ня дужа прадумвалася».

«LA МОРА» — гэта самаарганізавальная арт-прастора

У культурным фэномэне «**LA МОРА**» вельмі важным і граматным аказаўся момант самаарганізацыі. Як вядома, своечасова падтрыманая ініцыятыва можа прывесьці да адказнай, мэтанакіраванай і пасьпяховай дзейнасьці. Ініцыятыва, якая сыходзіць непасрэдна ад чалавека, а не навязваецца звонку, стваральная па сваёй сутнасьці. І праекты, што нарадзіліся й разьвіваліся за тры гады ў межах «**LA МОРА**», — унікальны й пасьпяховы для сталічнай культурнай прасторы прыклад.

Каардынатар **Ганна Ражанцова** камэнтуе *«кухню»* лямoрскіх ініцыятываў наступным чынам: *«Мы зразумелі, што ў людзей у нашай краіне сапраўды ёсьць такая патрэба, ёсьць ініцыятыва, і трэба даваць ім магчымасьць штосьці рабіць. Калі хтосьці прыходзіў да нас і прапаноўваў пэўны практыка-арыентаваны праект, мы заўсёды, вядома, у межах разумнага, гэткую магчымасьць*



ім давалі. Паступова некаторыя зь іх бралі на сябе болей абавязкаў і станавіліся каардынатарамі. Так асабістае жаданьне перарастала ў нешта больш канкрэтнае — у куратарства».

Дзякуючы «**LA МОРА**» ніша інстытуту куратарства, які адсутнічаў у Беларусі ў фармальным адукацыйным пляне, стыхійна запаўнялася мерапрыемствамі самага рознага фармату й маштабу: ад аднадзённых майстар-клясаў па пляценьні мандалаў да міжнародных кінафэстываляў, што аб'ядноўваюць удзельнікаў з 40 краінаў сьвету. Людзі без усялякае адмысловае адукацыі на сабе адчулі, што такое арганізаваць выставу ці лекцыю замежнага госьця. Посьпех, несумнеўна, акрыляў. А якія яшчэ эмоцыі могуць узьнікнуць, калі ў «**LA МОРА**» на прыкладзе гісторыяў і досьведу звычайных, як ты сам, людзей упэўніваесься ў тым, што мажлівае ўсё: канцэрт легендарнае Вумкі, лекцыя вандроўніка Антона Кротава ці сынхронная трансьляцыя праграмы кароткамэтражных фільмаў на аўдыторыю зь 17 дзяржаваў.

На думку каардынатараў, «**LA МОРА**» вельмі дакладна й шчыльна ўпісалася ў гарадзкую культуру сталіцы. Моладзь атрымала месца, дзе зацікаўленыя людзі маглі зьбірацца й абменьвацца досьведам, прастору для камунікацыі й стварэньня кардынальна новага прадукту.

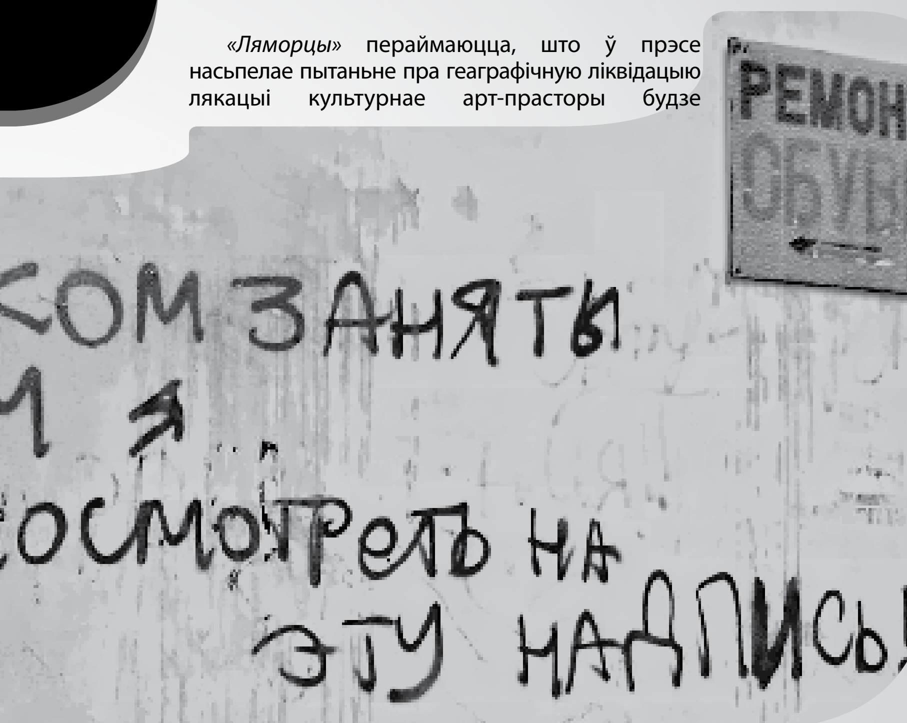
«Тут мікрагрупы менавіта не сяброў, а аднадумцаў могуць узаемадзейнічаць і працаваць, пераўтвараючыся ў новы арганізм, — тлумачыць **Дзяніс Шэка**. — *Вельмі важна, што гэтыя мікрагрупы аб'ядноўвае па водле прыкметы зацікаўленасьці, а не асабістай прыхільнасьці. Супольнасьць, група перарастаюць фармат сяброў, становяцца больш устойлівымі. Наяўнасьць гэткіх прастораў дазваляе ўзьнікнуць чамусьці доўгатэрміноваму, назапашваецца досьвед сацыяльных узаемадзеяньняў. Людзі могуць кантактаваць*

ня толькі зь сябрамі, але і з таварышамі, калегамі й проста з прадстаўнікамі іншых групаў. Яны могуць аб'яднацца ў калектыў альбо ў больш строгую арганізацыйную структуру й зладзіць, напрыклад, фэстываль ці канцэрт, арт-праект, часопіс».

Момант самаарганізацыі таксама выразна прасочваецца ў разьмеркаваньні роляў і абавязкаў кожнага з тых, хто актыўна ўдзельнічае ў працы менскага *«лямoрскага дому культуры»*. Каардынатары сыплюць амаль прафэсійнымі тэрмінамі, якія тым ня менш больш нагадваюць тытулы герояў фантастычнага кіно: «**LA МОРА**» падтрымліваюць 11 *«захавальнікаў»*, якія забясьпечваюць аплату арэнды самога дому, спрэчнымі й тэрміновымі пытаньнямі займаецца адмысловая група ў сацыяльных сетках. Акрамя таго, па кожным з культурных кірункаў маецца свой куратар. Адзіны фармальны прынцып, якім зь першых дзён кіруецца «**LA МОРА**» ў арганізацыі сваёй дзейнасьці, — па-за палітыкай, па-за рэлігіяй, без алькаголю й наркотыкаў.

«LA МОРА» — гэта ня сквот

«Лямoрцы» пераймаюцца, што ў прэсе насьпелае пытаньне пра геаграфічную ліквідацыю лякацыі культурнае арт-прасторы будзе



абрастаць непатрэбнымі каляпалітычнымі канатацыямі. Замест іранічнага, але даволі, па сутнасьці, праўдзівага азначэньня — *«дом культуры»* — «**LA МОРА**» часта сталі асацыяваць з *«сквотам»*. Тым ня менш, як аднадушна сцьвярджаюць каардынатары, «LA МОРА» сквотам ніколі не была й ня будзе, а прычыны зносу дому далёкія ад якой бы там ні было процізаконнае дзейнасьці.

Справа ў тым, што яшчэ на момант арэнды дому ў 2011 годзе было вядома, што раён падлягае плянавай забудове. Нявысьветленым як для *«лямoрцаў»*, так і для жыхароў сумежных прыватных дамоў заставалася пытаньне канкрэтных датаў.

«Спачатку паведамлялася, што дом зьнясуць у 2013 годзе», — успамінае **Дзяніс Шэка**. *«Затым прагучала дата 2020-ы, — дадае* каардынатар **Тацяна Мейкшане**. — *Мы былі гатовыя да таго, што нас зьнясуць. Але не былі гатовыя, што гэта будзе так хутка. Важна зразумець, што мы не зачыняемся. Нас не зачыняюць зь нейкіх прычынаў. Ужо тым болей з палітычных».*

А **Ганна Ражанцова** робіць лягічную выснову: *«І класьціся пад экскаватар мы адпаведна не зьбіраемся. Прычына пераезду аб'ектыўная»*.

Каштоўны той факт, што пераезд «**LA МОРА**» стаўся яшчэ адным момантам зьяднаньня аднадумцаў: актывізуюцца ня толькі куратары й арганізатары мерапрыемстваў, але і госьці. А каардынатары, вядома, заклапочаныя пошукамі новага памяшканьня.

Каардынатар **Тацяна Мейкшане** ўдакладняе: *«Абавязкова трэба захаваць і разьвіваць той асяродак, які нам удалося стварыць у "LA МОРА". Будзем разьвівацца ў пляне мэтадаў і формаў. Мы не настроеныя кідаць гэтую справу, бо нам вельмі важныя чалавечыя гісторыі».*

«LA МОРА» — гэта будучая прабабуля вялікае сям'і маленькіх «LA МОРАЎ»

«**LA МОРА**» ня толькі не зачыняецца — яна будуе грандыёзныя стратэгіі свайго далейшага разьвіцьця. Досьвед яе дзейнасьці выявіў велізарны творчы й арганізатарскі патэнцыял гарадзкое моладзі. Нямногія праекты, рэалізаваныя ў абласных і раённых цэнтрах, паказалі, што арт-прасторы, падобныя да менскага *«дому культуры»*, патрэбныя ня толькі сталіцы. Менавіта таму ў размовах з каардынатарамі аптымістычна гучаць пляны разьвіцьця як формаў, так і напрамкаў будучае дзейнасьці.

Ганна Ражанцова камэнтуе: *«Што тычыцца далёкасяжных плянаў, мы думаем пра адукацыйны цэнтар, хацелася б зрушыць фокус на менавіта такога кшталту праграмы. Напрыклад, зьбіраць моўныя клюбы, дзе людзі вучаць адно аднаго бясплатна. Тым ня менш важна, каб у гэтым адукацыйным цэнтры захоўваўся той жа элемэнт: чалавек, які ведае штосьці, быў бы гатовы падзяліцца сваімі ведамі. Каб у яго была мажлівасьць стаць, напрыклад, выкладчыкам. І не абавязкова, каб у яго была выкладчыцкая "корачка", галоўнае — жаданьне й магчымасьць, матывацыя й навыкі данясеньня матэрыялу».*

Каардынатар **Дзяніс Шэка** таксама падкрэсьлівае адукацыйны патэнцыял будучага больш дынамічнага «**LA МОРА**»: *«Дзейнасьць "LA МОРА" паказала, што забаўляльнае месца — вядома, прыемна, але яно не вельмі дапамагае ў разьвіцьці. Рэсурсам, у тым ліку й дзеля паляпшэньня сацыяльна-эканамічнага становішча, можа стаць менавіта адукацыя — абмен ведамі. Фокус на адукацыйную частку дазволіць удзельнікам, наведвальнікам атрымоўваць новыя навыкі, якія ў далейшым могуць быць скарыстаныя ў іхным жыцьці. Гэта дапаможа людзям удасканаліць іхнае жыцьцё, знайсьці лепшую працу ці проста дзейнічаць больш эфэктыўна.*

Хацелася б трансфармаваць "LA МОРА" нават не ў адзіны культурна-адукацыйны цэнтар, а разьвіваць нефармальныя самаарганізавальныя адукацыйныя практыкі, стварыць сетку аб'яднаных прастораў, маленькіх «**LA МОРАЎ**» *— не маналітную рэч, а мабільныя групы ў розных частках гораду, якія тым ня менш былі б зьвязаныя й ажыцьцяўлялі б адзіны працэс».*

«А вы ведаеце, паводле якога запыту людзі знаходзяць "LA МОРА" ў пошукавых сыстэмах інтэрнэту? — усьміхаецца каардынатар **Тацяна Мейкшане**. — *"Душэўнае месца ў Менску"».*

«Першая старонка ў Google, дзявятая пазыцыя», — дадае **Дзяніс Шэка**.

Менск, больш вядомы ў творчых колах як *«горад самоты»*, нарэшце стаў набываць сваю душу. Няхай у маленечкім доміку, няхай насамрэч зусім і ня ў цэнтры гораду. Вельмі асабістая мара некалькіх сяброваў пра лецішча нечаканым чынам супала з жаданьнямі некалькіх тысячаў чалавек і задаволіла вельмі важную патрэбу — ня толькі ў гарбаце, размовах і вячорках на прыродзе. Патрэбу вучыцца, вучыць і разам дамагацца вынікаў.



Kloy / Матэрыялы стрыт-арт суполынасьці «SIGNAL»
Kloy / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»

LAPO

Чалавек у міжклетачнай прасторы

Вольга Рыбчынская

…Правы, правы на горад?.. Я неяк не адчуваю, што мне патрэбнае правы на горад. Правы — гэта, у нейкім сэнсе, магчымасьць валоданьня ці валоданьне. Навошта валодаць горадам?.. Вось ёсьць жа міжклетачная прастора. Чалавек робіць сабе клеткі, гэта нармалёва… Час ад часу я ламаю сваю клетку… Я не ламаю чужых клетак, але гэта можа само сабою адбывацца... Свая прастора павінна быць перш за ўсё ў галаве.

З інтэрвію Ўладзімера Лапо. 2 верасьня 2013 г. Менск

Мастацтва Ўладзімера Лапо й ягоная асабістая й публічная біяграфія зьяўляюцца сыстэмаю без узаемападпарадкаваных альбо гіерархічна выбудаваных прафэсійных і жыцьцёвых прыярытэтаў. Тут ёсьць зрух у бок экзыстэнцыйнага, аднак праявы ўтоенага й яго рэалізацыя непарушна й абавязкова публічныя. Калі ён піша апавяданьне, то яно мусіць быць надрукаванае (напрыклад, гл.: pARTisan, № 12, 13, 19), калі зьяўляецца жывапіснае палатно альбо графічны твор, скульптура, аб'ект, гэта таксама ў пэўнай ступені, у тым ці іншым выглядзе знаходзіць сваю публічнасьць: піцерскі сквот, кубінская карчма, менскія кватэры.

Уладзімер Лапо — мастак, які не шкадуе свайго гледача, часам з жаданьнем узбударажыць, выклікаць абурэньне й пагуляць з магчымасьцямі й межамі ўспрыманьня, ён стварае складаныя, агрэсіўныя, вельмі асабістыя, але разам з тым зачаравальна / запалохвальна прыгожыя працы. Ён не агаляе сацыяльныя праблемы, не спавядаецца перад намі. Тое, што робіць Лапо, спараджаецца пэрыядамі злоснасьці, дэструктыўнымі асобаснымі працэсамі, эмацыянальнымі спадамі й уздымамі, зонамі камфорту й псыхічнае нестабільнасьці. Ува ўсякім разе, гэта падобнае да імкненьня «***не патрапіць у клетку сваіх пераканањняў***». Сам мастак сьцьвярджае: «***Я — аўтсайдэр сам для сябе, я магу зруйнаваць штосьці, што, здаецца, выкарыстаў…***»[1]. Ён можа як выбудаваць сваю «клетку», так і зламаць, разбурыць яе. Лапо — практычна няўлоўны, рухаючыся ў міжклетачным, міждзяржаўным прасьцягу — паралельнай прасторы, як ён сам гаворыць: «***Я на яе не забываюся. Па-першае, яна можа не зьяўляцца, ніяк сябе не маніфэставаць, але я бачыў нейкія праявы гэтае паралельнасьці, паралельнае рэальнасьці. Мы ня ведаем, як яна на нас узьдзейнічае. Мы ўсе — мэханізмы, вельмі складаныя мэханізмы, якія кіруюцца вельмі простымі формамі, гэткімі як ДНК і гены. Чалавекам можа кіраваць нейкі імпульс, які кіруе маскітам, напрыклад (возьмем просты прыклад, як хтосьці крадзе й ня здатны спыніцца, і, можа, ужо хопіць, але ён усё адно крадзе). Ёсьць тэорыя, што мы населеныя паразытамі. Тыя ж гены — гэта паразыты. Кожны паразыт спрабуе ўзяць найбольш волі й найбольш улады. Гэта можа быць паразыт ідэалёгіі, часу, чаго заўгодна, паразыт асабістых пераканањняў***»[2].

І ён сапраўды няўлоўны, немажліва яго вызначыць, знайсьці канчатковы варыянт, ён зьмяняе маскі адну за адною, ён прыдумляе міт за мітам. Ён адмаўляе апавядальнасьць і наратыў, аднак працуе з мэдыямі як з тэкстамі. Ён абвяргае правілы соцыюму й мясцовае супольнасьці, аднак не забываецца запытацца пра ганарар. Ён нібы існуе па-за прастораю й часам, аднак ніводнага разу не спазьніўся на свой лёндані самалёт. Адзінае, у чым ён шчыры, — гэта, як ні дзіўна, ува ўсім…

Аднак якую публічнасьць робіць гэты зрух у экзыстэнцыйнае, які асяродак фармуе? Ходзяць легенды пра першую выставу Лапо на Кубе. Паводле адной з вэрсіяў гэтых мітаў, на вэрнісаж, зладжаны ў адной з гарадзкіх кавярняў, ніхто не прыйшоў, не было ніводнага наведвальніка. Гэтая выстава была названая й ацэненая самім мастаком як пасьпяховая. З аднаго боку, мастак маніфэстуе абыякавае стаўленьне да публікі, зь іншага — працуе над праектамі, нацэленымі на дасьледаваньне межаў магчымасьцяў успрыманьня й трактовак ягоных твораў. Міт пра аўтсайдэрства й асацыяльнасьць зьяўляецца адбіткам адметнага мэнталітэту, замкнёнай і ў пэўным сэнсе «разьлічанай» асобы мастака. І прадукт, вынік гэткага (не)узаемадзеяньня — мастацкія творы.

Такім чынам, гэта не андэргравунд, не маргінальнасьць, ня «гета» — гэта мастацтва, якое нараджаецца й існуе на мяжы й перасячэньні публічнасьці й паўпублічнасьці, маргінальнае сфэры напаўзакрытых супольнасьцяў.

На мой погляд, горад — горад увогуле — зьяўляецца тою прасторай — паралельнай прасторай, — якая дае адчуваньне свабоды (Георг Зымэль: «Гарадзкое паветра вызваляе» — «***Stadtluft macht frei***») і зьяўляецца пажыўным асяродзьдзем для мастака.

Менавіта ў гэтай пэрспэктыве выяўляецца сама асоба мастака, і ён існуе ў гарадзкім асяродзьдзі, ствараючы для сябе прастору выкліку, дэманстрацыі, фіксацыі, імплемэнтацыі. Тут і часовыя арт-уварваньні ў штодзённасьць, напісаньне асабістае гісторыі й інтэрпрэтацыя публічнае прасторы: музэйнай (працы Лапо знаходзяцца ў калекцыі Музэю сучаснага выяўленчага мастацтва зь 2012 г.), галерэйнай (выстава ў галерэі «Падземка», 2007 г.), гарадзкой (строі, якія прыдумляе для сябе мастак, выступаючы дызайнэрам адзеньня, у дачыненьні да менскага гарадзкога асяродку, якому не характэрная наяўнасьць гэткага кшталту індывідуальных маніфэстацыяў).

І хаця Лапо абвяшчае, што «***мая прастора паўсюль — увесь сьвет, — толькі не ў буржуазных кавярнях***», ягоная творчасьць знаходзіць сваю крыніцу менавіта ў гарадзкой прасторы: прыніжальная гета Лёндану (кам'юніці па моўнай, культурніцкай, мэнтальнай прыкметах), затхлы буржуазны асяродак (Парыж), джанкі й алькаголікі, вулічнае жыцьцё, маргінальная культура бэрлінскіх падземак і ўвогуле горад, які, на думку Лапо, ёсьць апошнім фарпостам эўрапейскае цывілізацыі, менская архітэктура й наогул савецкая атмасфэра сонечнае магілы, культурніцкага сьметніку. І менавіта гэтая гарадзкая прастора зьяўляецца мэнтальна й фізычна полем узаемадзеяньня мастака, адначасова дазваляючы яму заяўляць пра сваё аўтсайдэрства: «***Мне яно асабліва не патрэбнае, гэтае ўзаемадзеяньне. Я жыву ў Лёндане, як чалавек у скафандры, як і ў іншых месцах***». Тым ня менш прадуктам узаемадзеяньня стаўся праект «Крок у змрок», які ў траўні й верасьні адбыўся ў музэйнай прасторы (Музэй сучаснага мастацтва, Менск, 2013 г.).

Жан Поль Сартр у сваёй аўтабіяграфіі пісаў, што «чалавек — гэта заўсёды апавядальнік гісторыяў, ён жыве ў атачэньні гісторыяў сваіх уласных і іншых людзей, ён разглядае ўсё, што здараецца зь ім, у тэрмінах гэтых гісторыяў, і ён спрабуе жыць так, як калі б ён распавядаў сваё жыцьцё».

Сьледам за ім Джэрам Брунэр у сваім артыкуле «Жыцьцё як наратыў» заяўляе, што твор мастацтва як тэкст, як аўтабіяграфія — сканструяваныя гісторыі, «інтэрпрэтацыі й рэінтэрпрэтацыі нашага досьведу», і аўтабіяграфія (фармальная ці нефармальная) можа быць разгледжаная як шэраг працэдураў дзеля «стварэньня жыцьця». Менавіта такім чынам дзейнічае Лапо: ствараючы працу, ён стварае досьвед, які зьяўляецца неад'емнаю часткай ягонай біяграфіі.

З аднаго боку, вельмі традыцыйнае мастацтва ёсьць сродкам «гаварэньня» мастака: жывапіс, графіка й скульптура (Лапо атрымаў традыцыйную адукацыю ў мастацкай вучэльні імя Глебава). З другога боку, як ён скарыстоўвае гэтыя мэдыі, як улучае іх у сыстэмы свайго мастацкага аповеду, наколькі робіць іх адкрытымі, празрыстымі й камфортнымі для разуменьня! Сам мастак не ўкладае ў творы ні сюжэтаў, ні наратываў, як ідэалягічных, канцэптуальных, так і мэдыйных — гэта, хутчэй, працяг ягонага экзыстэнцыйнага экспэрымэнту, касмапалітнага спосабу існаваньня й мысьленьня. Тут можна казаць пра тое, што працы мастака зьяўляюцца праяваю й праваднікамі візуальных вобразаў і / ці ідэяў. Аднак у якой ступені тое, што мы бачым, адпавядае нашаму разуменьню наяўнае рэальнасьці й ці зьяўляецца гэта неабходным кампанэнтам, важным для творчасьці й асэнсаваньня мастацтва Лапо? І ці нараджаецца праца ў рэальным сьвеце або ўсё ж у арт-сьвеце (новай рэальнасьці)? Альбо, як сьцьвярджае сам мастак, твор ёсьць прадуктам паралельнае рэальнасьці? У дадзеным выпадку твор сам зьяўляецца крыніцаю ідэі, вобразу, асяродзьдзя, «новае рэальнасьці», у рэшце рэшт: «Нараджаючыся ў сваё першае жыцьцё, твор дыхае чароўнасьцю й міталёгіяю асобы мастака. Затым інтымная сувязь з аўтарам перапыняецца, праца становіцца знакам у сетцы актуальнага, за якою — прахалода іншага сьвету, дзе толькі нямногім нябесным целам выпадае гонар выпраменьваць вечныя каштоўнасьці»[4].

Дыямэтральна супрацьлеглыя інтэнцыі стаяць ля вытокаў, першапачатковых імпульсаў мастака. Гэта й магчымасьць знаходзіцца зь сьветам у міры. Сам мастак сьцьвярджае: «***Калі я займаюся мастацтвам, уся гэтая дрэнь зьнікае… Я супакойваюся…***» І ў той жа час Лапо адзначае: «***Хоць гэта не камфортна, мастак мусіць быць злосны, і ў ім павінна нешта гарэць, трэба нешта ненавідзець, каб ад гэтага адштурхнуцца… Мабыць, гэта рыса характару. Ёсьць людзі спакойныя й гарманічныя. А я заўсёды быў шалёны, я нарадзіўся ў шалёную ноч. Гэтае шаленства натуральнае…***»

Тое, што робіць Лапо, — гэта апэраваньне тэкстамі, рознымі тэкстамі (мэдыі як тэкст), такім чынам фіксуюцца сусьветныя ці запаралеленыя штодзённасьці, рэчаіснасьці, гісторыі, усё гэта расьцягнутае ў часе, што, у сваю чаргу, нівэлюе сам панятак часу. Тут узьнікае фіксацыя нейкага зрэзу жыцьця, бо штодзённасьць да канца не праясьненая, таксама як і будучыня. Лапо маніфэстуе, што будучыня вызначае сябе прадчуваньнем, таму мастак працуе «***з тым, што ня зробленае, з тым, што зьвязанае з таямніцамі падсьвядомага ўспрыманьня…***».

Мастак, гаворачы пра тое, што не надае сваім працам фабулы / казкі, крыху хітруе, ягонае мастацтва — гэта староны, тэкст ягонай жа біяграфіі: «***Трэба рабіць так, каб ногі былі пераламаныя ў карціны… каб яна была выкручаная, яна ня мусіць быць здароваю…***» Аднак у той жа час ягонае мастацтва рэўзьнікае з моманту ўспрыманьня яго гледачом. Таму ў такой ступені важная тут публічнасьць, якая можа рэалізоўвацца як у камфортным Лёндане («***мой горад, мой дом, ён мяне не абурае***»), буржуазным Парыжы, маргінальным, свабодным Бэрліне або ў «***татальна скалечаным***» Горадзе Сонца[5] — клетачнай сыстэме Ўлада Лапо.

[1] З інтэрвію У. Лапо. 2 верасьня 2013 г. Менск.

[2] Тамсама.

[3] Шурипа С. Произведение искусства как эффект когнитивной оптики // Художественный журнал [Электрон. ресурс]. 2009. Март. № 71–72. Режим доступа: http://xz.gif.ru/numbers/71-72/kogn-opt/.

[4] Тамсама.

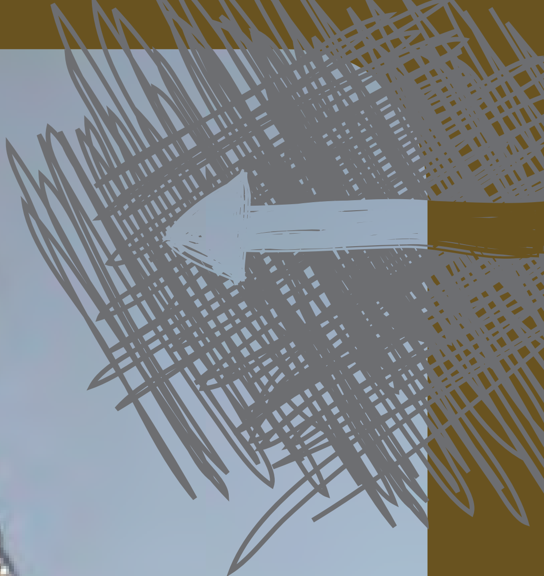


LAPO

Чалавек у міжклетачнай прасторы

Уладзімер Лапо. Плястыка. 2005–2010. Мэталёвыя сплавы
Uładzimier Lapo. Plastic art. 2005–2010. Metal alloy

Уладзімер Лапо. Плястыка. 2005–2010. Мэталёвыя сплавы
Uładzimier Lapo. Plastic art. 2005–2010. Metal alloy



LAPO

A Man in the Intercellular Space

LAPO

A Man in the Intercellular Space

Volha Rybćynskaja

…To have a right to the city? I don't feel that I need to have a right to the city. In a way, to have a right means to have a possibility to own something, to possess, or the ownership as such. Why own the city? There is, for example, the intercellular space. The man produces cells, and this is normal. From time to time, I break my cell. I don't break anybody else's cell, but sometimes it just happens. First and foremost, everyone should have their own space in their mind.

From the interview with Uładzimir Łapo. 2 September 2013, Minsk

Uładzimir Łapo's art and his private and public life are a system without interconnected or hierarchically arrayed professional and life priorities. There is a shift towards the existential, though, the expression of the latent and its implementation is always public. If he writes a story, it is to be printed (for example, see PARTisan, № 12, 13, 19); when he paints a picture or creates a graphic work, a sculpture, or an object, it also finds publicity in a certain form. Let's take, for example, St. Petersburg squat, a Cuban inn, or apartments in Minsk.

Uładzimir Łapo is an artist who doesn't feel pity to his audience. Sometimes, while pursuing a goal to impress, to cause indignation and trigger the limits of perception, he creates very personal, complicated, aggressive and at the same time terrifyingly/amazingly beautiful works. He neither denudes social problems, nor confesses to us. What Łapo creates is generated by periods of anger, destructive processes of his personality, emotional ups and downs, comfort zones and mental instability. Anyway, it looks like the desire ***"not to get in the cage of his own beliefs"***. The artist says ***"I am an outsider for myself, I can destroy something that I think I have used…"***[1]. He can build his own ***"prison cell"*** and break, ruin it. Łapo seems to be intangible while moving in the intercellular and interstate space or, as he calls it, a parallel space.

"I don't forget about the cage. Actually, it doesn't necessarily appear, it doesn't manifest itself, though, I've seen some manifestations of this parallel reality. We don't t know how it affects us. We are all just very complex mechanisms that are controlled by very simple forms, such as DNA and genes. The man can be controlled by an impulse, the same one that controls mosquitoes (take a simple example of how someone steals and is not able to give up stealing, maybe it's already enough, but he keeps on stealing) .There's a theory that all people have parasites. The genes are also parasites. Each parasite is trying to take the most freedom and the most power. This may be a parasite of ideology or time, the parasite of personal belief – whatever"[2].

He is really intangible, it is impossible to find him; he changes masks again and again; he invents new myths over and over again. He denies the statement and the narrative, but he works with media as if they were texts. He denies the rules of the society and the local community; though, he never forgets to ask about the honorarium. He as if exists beyond the reality and time, though he has never been late to catch his plane to London. However strange it may seem, he is honest only in one thing, namely, in everything.

But what publicity does this shift in the existential create? What environment does it form? There are legends about the first exhibition of Łapo in Cuba. According to a version of the legend, no one came to the opening of his exhibition in a café; there wasn't a single visitor. This exhibition was called and evaluated by the artist himself as successful. On the one hand, the artist manifests indifference to the public opinion; while on the other hand, he is working on projects aimed at the study of the boundaries of perception and interpretations of his works. The myth about being an outsider and the myth about antisocial behaviour reflects a special mentality, closed and, in a certain sense, "carefully planned" in the artist's personality. The outcome of such a (lack of) interaction is works of art.

Thus, it is not an underground, it is not marginalization, and it is not a ghetto. It is art which is born and exists at the intersection of the public and non-public, marginal sphere of half-closed communities.

In my view, the city – any city – is the very parallel space which gives a feeling of freedom and gives food for artists. (Georg Simmel said: "City air makes one free" — ***„Stadtluft macht frei"***). It is from this perspective that the personality of the artist reveals itself. He exists in the urban environment, creating for himself a space for a challenge, demonstration, and implementation. One can find here temporary art interventions into daily life, writing personal stories and interpretation of public space: the museum space (Łapo works have been stored in the collection of the Museum of Modern Fine Art since 2012), the gallery space (exhibition in Minsk gallery "Padziemka" (eng. "Underground"), 2007), urban space (costumes, which the artist makes for himself as a clothes designer in respect of the Minsk city environment for which individual demonstrations are not typical).

Despite the fact that Łapo announces that ***"My space is everywhere, it's the whole world except bourgeois cafes"***, he find food for his art in the urban space: in humiliating London ghetto (language, cultural and mental communities); in musty bourgeois environment (Paris), junkie and alcoholics, street life, in marginal culture of Berlin subways and in the city itself which, in the opinion of Łapo, is the last outpost of the European civilization. He finds inspiration in Minsk architecture and a general atmosphere of the Soviet solar grave, a cultural dustbin. This urban space is a space for mental and physical interaction for the artists It gives him a chance to claim his role of an outsider. ***"I don't need this interaction much. I live in London and in other places like a man in a spacesuit"***. Still, the product of the interaction is a project "A Step in the Dark Space" displayed in the Museum of Modern Fine Art in Minsk in 2013.

Jean Paul Sartre wrote in his autobiography that "a man is always a storyteller, he lives surrounded by his own and other people's stories, he sees everything that happens to him in terms of these stories, and he tries to live as if he were telling his life". He was followed by Jerry Brunner who says in his article "Life as a narrative", that a work of art is like a text or autobiography – it is a designed story, "the interpretation and re-interpretation of our experience". Like an autobiography (formal or informal) it can be viewed as a set of procedures aimed at ***"the creation of life"***. This is how Łapo acts: by creating a work of art, he creates an experience that is an integral part of his biography.

On the one hand, very traditional art is a means of "speaking" for the artist: painting, drawing and sculpture (Łapo got a traditional education in the art school named after Glebov).On the other hand, it is amazing how he uses these means, how he integrates them with the system of his own artistic vision, how he makes them open, transparent and easy to understand!

The artists doesn't invent any ideological, conceptual or media plots and narratives. This is rather a continuation of his existential experiment, of his cosmopolitan way of thinking and living. It can be concluded that his works are reflections or providers of visual images and /or ideas. Though, we have to think to what extent that what we see matches our perception of the reality and whether it is a necessary component for understanding the art of Łapo's. Is a work of art born in real world or in the world of art (a new reality)? Or is, like Łapo states, a work of art a product of the parallel reality?

In this particular case, a work of art is the source of the idea, the image, the environment, the "new reality" in the end: ***"Being born into its first life, the work of art possesses charms and mythology of the artist's personality. Then, intimate relationships with the author stop, the work becomes a symbol in the actual network. Beyond the network is coolness of another world, where only a few celestial body have the privilege to radiate timeless values"***[4].

The first intentions of the artist were absolutely different. Among them is a possibility to be at piece with the world. The artist says the following: ***"When I'm creating, all this rubbish disappears… I calm down..."*** At the same time, Łapo notes, ***"Though it is not comfortable, the artist has to be angry; something has to be burning within; something has to be hated to start with…Perhaps, it's a trait of character. There are calm people. But I have always been mad; I was born at a mad night. It's a natural madness."***

What Łapo does is not manipulations with different texts (media as text). By doing what he does, he fixes universal or parallel world of everyday life, reality, history. It all stretches in time, which, in turn, diminishes the very notion of time. There happens a fixation of a particular layer of life, because everyday life is not fully clear, and neither is the future. Łapo believes that the future is defined by a gut feeling, so he works with something ***"that hasn't been done, that is associated with the mysteries of the subconscious perception"***.

When saying that he doesn't create plots for his works, the artists is being a bit ingenious. His art are pages of his autobiography: ***"I must work in such a way that the legs of the picture should be broken… the picture must be crooked, it mustn't be healthy…"*** However, his art reappears at the moment of perception by the viewer. Therefore, the publicity plays a very important role which can be equally implemented in a comfortable London ("my city, my home, it doesn't make me sad"), bourgeois Paris, marginal and free Berlin or "totally crippled" City of Sun[5] — Uładzimir Łapo's intercellular system.

[1] From the interview with U.Łapo. 2 September, 2013, Minsk.

[2] The same as above.

[3] Shuripa S. A work of Art as an Effect of Cognitive Optics// Art magazine [Electronic resource]. 2009. March. № 71–72. Access mode: http://xz.gif.ru/numbers/71-72/kogn-opt/.

[4] The same as above.



DSNT87 / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
DSNT87 / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»



DSNT87 / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
DSNT87 / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»

L. K.

Слоўнік самоты

Рэц. на: ***Вольга Гапеева. Прысак і пожня****. Менск: Логвінаў, 2013.*

Калі чытаеш гэтую кнігу, найперш думаеш пра мора, яго тут вельмі шмат, але яно тут — міраж, мроіва, увасабленьне фрустрацыі. Яшчэ думаеш, што, калі б гэтая кніга была ежай, гэта быў бы круасан: крохкі, бязважкі звонку, усярэдзіне крыху лёгкай, няліпкай слодычы. Калі б гэтая кніга была зьверам — не, зьверам наўрад ці; можа, птушкай — маленькай, не стракатай і не крыклівай. Калі б гэта была расьліна, то — сьвятаянньнік: дробныя жаўтлявыя кветачкі, якія адганяюць злых духаў, лякуюць раны (у тым ліку душэўныя), у вялікіх дозах — атрута. Калі б гэтая кніга была сымптомам хваробы, гэта мог бы быць трывожны нэўроз (бубонная чума задушлівых перанаселеных гарадоў бяз выхаду да мора): крыху фобіяў, трошкі дэпэрсаналізацыі, апантанасьць інтраспэкцыяй (я люблю гэтае слова, яно прыўкраснае, і да таго ж яго ня ўсе ведаюць).

Вользе Гапеевай таксама вядома шмат словаў, якія ня ўсе ведаюць. Нават назва ейнай кнігі, мякка кажучы, ня кожнаму па зубох. Гапеева наогул любіць словы — і пародзістыя, калецкыйныя, і беспародныя, шэра–паласатыя, і свае, і прыблудлыя — песьціць іх, шкадуе, бавіцца зь імі. Нават падлічвае, каб ніводнае не згубілася (гл. верш *«ваўком прабягаю па вуліцах гэтага гораду…»* — ясная справа, такія падлікі выдае кампутар, але чамусьці ўсё адно здаецца, што тут гэта рабілася ўручную).

І словы наўзаем любяць і шкадуюць Вольгу Гапееву. І адкрываюць ёй свой галоўны сакрэт: што яны — толькі словы, і калі доўга–доўга бавіцца зь імі, яны расслабляюцца й скідаюць зь сябе ўсю мішуру, усё, што называецца сэнсамі й значэньнямі, і яны паўстаюць тым, чым ёсьць, — род, лік, склон, ну ці, напрыклад, спражэньне. І гэткая магічная апэрацыя — лепшы за сьвятаяньнік сродак ад злых духаў і трывожных нэўрозаў: названы, праскланяны, праспрагаы — значыцца, абясшкоджаны. Таму ў гэтай кнізе (прынамсі, у першай ейнай частцы, якая называецца «Пожня») такое мноства, так бы мовіць, лінгвістычных мэтафараў, калі існае й няіснае застывае на паперы філялягічнымі тэрмінамі: займеньнікі раўнуюць адзін да аднаго, непрыкаянасьць вымяраецца граматычным родам, а боль — формаю дзеяслоўнага часу.

Гэтак у першай частцы кнігі. А ў другой, якая называецца «Прысак», больш мэтафараў, якія можна азначыць як цялесныя. Як і ў першай частцы, дзе Гапеева раз–пораз вызваляе словы ад усяго непатрэбнага, лішняга, тут яна таксама не задавальняецца тым, што ў целе напаказ, звонку, — і тым, што ўважаецца за значэньні й сэнсы целу. Тут пераважаюць косьці, вантробы й нешта накшталт пухлінаў. Праўда, тут яшчэ багата валосься, кілямэтры, кіляграмы валасоў. Чаму для іх робіцца выключэньне й яны гасьцінна прымаюцца ў кумпанію касьцей і вантробаў, гіпатэтычна можна зразумець, але пэрспэктыва дадумваць гэтую думку да канца выклікае асабіста ў мяне штосьці накшталт трывожнага нэўрозу. Зрэшты, косьці, вантробы, валасы — гэта толькі словы… І, калі словы ў Гапеевай вельмі цялесныя, матэрыяльныя, то целы — бясплоцевыя, эфэмэрныя, фантомныя. Яны замкнёныя самі на сабе, амаль ня здатныя ўзаемадзейнічаць зь іншымі целамі. Значна лягчэй ім, як усім фантомам, самім ператварыцца ў іншае цела — гэта можа быць цела ваўка (гл. верш *«ваўком прабягаю…»*), мядзьведзя (гл. *«бярлог твайго цела адшукаць давялося запозна…»*), сабакі (гл. п'есу *«The Portrait of the Artist as a Young Bitch»*) і нават цела кнігі (гл. *«маналёг адной кніжкі»*).

Цела кнігі «Прысак і пожня» мае такую ж зьменлівую, няпэўную, ваўкалакавую прыроду. На першы, павярхоўны, погляд, гэтыя тэксты хочуць здавацца — у тым ліку інтанацыйна, рытмічна й нават архітэктанічна — гранічна шчырай, месцамі надрыўнай споведзьдзю. Яны напускаюць на сябе падманлівую вонкавую форму чагосьці вінтажнага, а–ля Confessional Poetry, Сыльвія Плат, Эн Сэкстан… Але ўжо на другі павярхоўны погляд становіцца відавочна, што гэта аптычная ілюзія, міраж. І чыстасардэчнае прызнаньне перакідаецца ў адстароненасьць, адчужанасьць, замкнёнасьць. Вядома, ня толькі таму, што

шчырасьць як высьветлілася ня робіць нікога шчасьлівай
яна робіць цябе шчырай і праз тое слабой…

Ня толькі таму, а перадусім таму, што словы адкрылі Гапеевай свой галоўны сакрэт. І ёй вядома, што яны — ня толькі надзейны прытулак, утульная схованка, але й вязьніца.

Таму ў гэтай кнізе прачытваецца ня столькі парыў штосьці выказаць і ня прага быць пачутай і зразумелай, а нешта накшталт канстатацыі прынцыповай праблематычнасьці паразуменьня ўвогуле. І таму ў рэшце рэшт гэтая кніга — накіды да слоўніка самоты.

P. S. Калі мне прапанавалі напісаць штосьці пра гэтую кнігу, я сказала: «Паспрабую паспрабаваць», але падумала — нічога не атрымаецца, бо, калі б гэтая кніга была падобная да мяне, я была б зусім іншая. Аднак мы з гэтай кнігай папрыглядаліся адна да адной, і вось, напісалася — 745 словаў,

але гэта
толькі словы і можна зь імі рабіць што заўгодна
крыўдзіцца
радавацца
не заўважаць
ці вывучыць іх на памяць
і калі ты чытаеш — я ёсьць толькі словы
за якімі стаіць ня нейкі сэнс
а ўсяго толькі
адзін
звычайны чалавек
якіх болей няма
і якіх так шмат



DSNT87 / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
DSNT87 / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»













Dream / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
Dream / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»

Mrrr / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
Mrrr / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»

Воля Гапеева: «я дакладна маю на гэта права»

— Воля, асноўны прадмет тваёй цікавасьці як дасьледчыцы й паэткі — пра тое нават у Вікіпэдыі напісана — гэта цялесныя мадыфікацыі й самапашкоджаньні. Як ты сама характарызуеш гэтыя зьявы й чаму абрала менавіта гэта?

Воля Гапеева: Мне здаецца, шмат якія цікавасьці, якія чалавек адкрывае для сябе ці, наадварот, якія выступаюць для яго загадкамі, маюць крыніцы ва ўласным сьвеце. Ці, напрыклад, чалавек такім чынам вырашае нейкія ўласныя праблемы. Я згодная з тым, што мы, пражываючы сваё жыцьцё, адпрацоўваем пэўны сцэнар, спрабуючы штосьці пераадолець. Калі ў нас ёсьць пэўны страх, мы наўмысна сутыкаем сябе з такімі сытуацыямі, дзе маглі б над гэтым трошачкі папрацаваць. У маім выпадку прычына такая ж. Спачатку гэта было не рэфлектыўна, я не задумвалася, чаму гэтак раблю, а пасьля, калі ўжо назапасіўся багаж ведаў, стала цікава — усё ж чаму? Так я зьвярнулася да сябе як да асобы. Зразумела, што навакольны сьвет дае шмат цікавых рэчаў, якія можна дасьледаваць бясконца. Але мне падаецца, што сам чалавек — яшчэ большы сусьвет, і зьвяртацца да гэтага сусьвету — да сябе, напрыклад, — напэўна, больш шчыра, таму што я дакладна маю на гэта права.

Фэномэн самапашкоджаньня — гэта таксама й спосаб давесьці, што ў мяне ёсьць права на сваё цела. Што я не хачу залежаць ад думак іншых: як на мяне паглядзяць людзі, што падумаюць, напрыклад, *ой, навошта, ты ж дзяўчынка, ты ж распранесься на пляжы, а там такое* й г. д. Часта такія разважаньні можна пачуць наконт татуіровак: *Ну вось ты падумай, калі састарэеш, скура абвісьне!* Эстэтычны аспэкт заўсёды быў моцным аргумэнтам для шараговых людзей. І вось я прыйшла да думкі, што сама ёсьць такім цудоўным аб’ектам для дасьледаваньня й так будзе шчыра, бо ты маеш на гэта абсалютнае права. Вядома ж, можна дасьледаваць зьнешні сьвет, але гэта будзе толькі мая інтэрпрэтацыя вонкавага для мяне аб’екту.

Цікавыя моманты ўзьнікаюць, калі разважаць наконт тэрміналёгіі — цялесныя мадыфікацыі ці самапашкоджаньні. Апошняе зьвязана са шкодай, катаваньнем і нясе нэгатыўную ацэнку, быццам ты сябе й сабе шкодзіш. У той час як цялесныя мадыфікацыі — нэўтральны тэрмін. Ён не дае ацэначнай характарыстыкі, а проста гаворыць пра тое, што ты нешта робіш са сваім целам.

— Так, распрацоўваць гэтую тэму — абсалютнае права асобы. Тым ня менш — ці камфортна табе займацца такімі дасьледаваньнямі тут?

В. Г.: Шчыра — ня вельмі камфортна. З аднаго боку, падчас дасьледаваньня гэтай тэмы мне адкрыліся, умоўна кажучы, пазытыўныя для мяне як для дасьледчыцы рэчы. Калі я толькі пачынала, мне здавалася, што я проста не знайду тут такіх людзей. А пасьля пазнаёмілася з адным, у якога штосьці на руках, а той расказаў пра свайго сябра, які таксама такім займаецца. І праз нейкі час я зразумела, што такая катэгорыя людзей у нас вельмі пашыраная, проста яны, як і я раней, ня думалі, што ёсьць хтосьці яшчэ такі самы, што ў залежнасьці ад ступені пашкоджаньня ці мадыфікацыі існуюць ужо клясыфікацыі й г. д. Хаця ў сучаснай маладзёвай субкультуры такія рэчы ўжо больш бачныя: юнакі прабіваюць сабе розныя часткі цела, устаўляюць вялізарныя колы ў вушы, вусны, і быццам гэта ўжо нікога моцна ня ўражвае.

Зь іншага боку, калі я кажу, што займацца ня ўтульна, не камфортна, маю на ўвазе штодзённыя зносіны зь людзьмі, таму што кожным разам даводзіцца тлумачыць. У нашым соцыюме працягвае панаваць думка, што такое рабіць або цікавіцца такім нельга. Інакш гэта адразу будзе клясыфікаванае як тое, што ў цябе праблемы з галавой, усё пачне працаваць на гэта, і можа скончыцца тым, што цябе пасадзяць у 18–ы аўтобус у вядомым кірунку. Таму, калі чалавек не гатовы адкрыта супрацьстаяць такому стаўленьню, ня варта пра гэта гаварыць.

— І гэта зьдзіўляе, бо, сапраўды, на сваё цела чалавек мае абсалютнае права. Мадыфікуючы сваё цела, ён такім чынам зрэалізоўвае гэтае сваё права. І як данесьці гэтую простую думку да соцыюму, на твой погляд?

В. Г.: Пытаньне ў тым, дзе адбываецца камунікацыя. Студэнты, зразумела, больш вольныя, яны дазваляюць сабе шмат. Напрыклад, я бачыла студэнта, які ўставіў сабе ў вусну вялікае кола й хадзіў на заняткі, значыць, людзі нармальна рэагуюць. Але тут ёсьць амбівалентнасьць. З аднаго боку, сёньня быццам прасьцей мець права на цела. Бо, напрыклад, мае калегі распавядалі пра сваё навучаньне ва ўнівэрсытэце за савецкім часам: рэктарка стаяла на ўваходзе, і, калі бачыла ў студэнткі памаду на вуснах ці завушніцы, яе адразу адпраўлялі ў прыбіральню, бо нельга было. Памятаю свае школьныя гады, напрыклад. Нас выстаўлялі каля дошкі й зь лінейкай мерылі даўжыню спадніцы. Такога зараз няма. У гэтым ёсьць пэўнае прасоўваньне наперад.

Зь іншага боку, калі параўнаць з 1990–мі, зараз ідзе пэўны адкат. Мне падаецца, адбываецца такая кансэрвацыя, людзі сталі існаваць быццам у футаралах. Магчыма, гэта зьвязана з узрастаньнем індывідуалізацыі, стварэньнем такой прыватнай сфэры, у якую іншы ня мае права заходзіць. Актыўна разьвіваюцца тэхналёгіі, і сацыяльнае жыцьцё людзей адбываецца ўжо ў іншых месцах. І для мяне гэта нязвыкла. Магчыма, таму мне падаецца, што адбываецца кансэрвацыя, што людзі закрыліся. Нядаўна я праходзіла каля былога клюбу «NC» і ўзгадала, як аднойчы перакрылі вуліцу й зладзілі там паці. Зараз такое, мне падаецца, немагчыма, але, можа, магчыма нешта іншае — ня ведаю.

— Ты пішаш вершы й навуковыя акадэмічныя артыкулы. Але для мяне гэтыя дзьве твае іпастасі абсалютна супадаюць. Усё роўна адна й тая ж тэма, толькі розныя формы.

В. Г.: Цікавае назіраньне, бо ў мяне, наадварот, часта пытаюць: «Як вы можаце пісаць настолькі розныя па жанрах тэксты?» Напэўна, гэта такая мімікрыя. Калі мяне цікавяць цела й мова, я спрабую з гэтай тэмай упісацца ў розныя сфэры, паглядзець з розных бакоў. Магчыма, розныя фарматы дапамагаюць якраз раскрываць гэтыя розныя аспэкты, магчыма, я й не чакала, што такое можа адкрыцца. Ці пішаш артыкул — і раптам думаеш, што вось пра гэта можна напісаць верш, і зьяўляецца штосьці цікавае. А тэма — так, адна. Я ня ведаю, як адным словам назваць, хутчэй, гэта ключавыя словы: цела, філязофія мовы ці повязь цела й мовы, альбо наадварот. Для мяне гэта вельмі істотныя рэчы.

— Твая паэзія для мяне асабіста вельмі трапна перадае вобраз гораду. Мне падаецца, амаль у кожным тваім вершы дзеяньне адбываецца ў вельмі інтымнай прыватнай прасторы адзіноты, але гэта адзінота менавіта чалавека ў натоўпе.

В. Г.: Так, пагаджуся, што ў вершах ёсьць адчуваньне чалавека, які менавіта ў горадзе. Магчыма, калі б я жыла на вёсцы, у прасторы, пабудаванай інакш, вершы былі б іншыя. А так, вядома, тое, што мяне атачае, вельмі важна. Можна, канешне, сыйсьці ва ўнутраную эміграцыю, але мне так ня хочацца. Магчыма, менавіта праз вонкавасьць я й дасьледую сябе. Напрыклад, іду па горадзе, бачу плітку й пачынаю разважаць, а як па гэтай плітцы было бісьці басанож. Ці калі я ўскрыкну ў гэтым месцы, якое будзе рэха, калі яно будзе? Я быццам сутыкаю сябе са зьнешнім сьветам, спрабую ў яго ўпісацца, памацаць сабой — утульна, камфортна, ня вельмі й г. д. Я не магу сказаць, што я чалавек, які жыве ў сваёй ракавіне. Наадварот, мяне шмат што цікавіць, я хачу шмат пра што даведацца. Напрыклад, зараз мяне цікавяць лічбы: як людзі да гэтага ставяцца, чаму заўсёды прызначаюць сустрэчы ў 15:15 ці 15:35, і ніколі ў 15:33? Альбо крамы закрываюцца роўна; ці пішуць: «Захоўваць прадукт пры тэмпэратуры не вышэй за 25 градусаў». Я адразу задаюся пытаньнем: «А калі 26, — ён ужо сапсуецца? А можа, ужо пры 24–х?» — і г. д.

— Ці можна так сказаць, што ў навакольле, у горадзе, напрыклад, ты шукаеш месца, дзе можна было б зрэалізаваць сваё права на цела?

В. Г.: Можна. Але гэты працэс бясконцы. Бо можна знайсьці месца, каб зрэалізаваць гэтае сваё права. Але я зьмяняюся, і знойдзенае аднойчы месца можа стаць ужо няўтульным. Трэба будзе шукаць іншае.

— Такім чынам, калі права на цела — як права на горад, то што такое для цябе права на цела?

В. Г.: Мне б хацелася, каб майму целу было ўтульна ў вонкавасьці існаваць. Я, напрыклад, вельмі тактыльны чалавек. А складваецца ўражаньне, быццам на тое, што ёсьць у горадзе — газоны, нейкія аб’екты, — можна толькі глядзець. Нібыта паўсюль шыльды: *«Рукамі не чапаць!»* Аднойчы я ў Нямеччыне трапіла на выставу, дзе былі экспанаваныя драўляныя скульптуры, і побач было напісана: *«Калі ласка, датыкніцеся!»* Неяк ужо потым я нават уставіла гэты радок у верш:

я хаджу па табе як па музэі
дзе нічога нельга чапаць рукамі
і з марозівам мяне туды наўрад ці прапусьцяць.
Ну, я нават спрабаваць ня стану...

І напрыканцы:

і яшчэ спадзяваццa, што адбудзецца казка
і да тваіх экспанатаў прычэпяць цыдулку
датыкніцеся, калі ласка.

Таму мне й здаецца, што наш горад вельмі непрыстасаваны для жыцця чалавека. Горад быццам існуе па схеме: праца, потым тунэль транспарту, каб даехаць дадому, дом — вось і мігруеш туды–сюды. Нават гэтыя агульныя сьвяты: людзі выходзяць і не разумеюць, што ім там рабіць. Усё зводзіцца да таго, каб набыць штосьці, прайсьці трошкі, паесьці й вярнуцца дадому. Мяне такая мадэль не задавальняе. Горад як наш дом, месца, дзе мы жывем, куды выходзіш, і табе, кожнаму там утульна, і ня трэба нічога тлумачыць. А пакуль такое ўражаньне, што людзі выходзяць у горад толькі зь нейкай мэтай, заўсёды тваё існаваньне тут павінна быць нечым ці некім апраўдана. А я хачу проста ў ім быць.

Воля Ганеева



KD / Матэрыялы стрыт-арт супольнасьці «SIGNAL»
KD / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»

Volha Hapeyeva: "I definitely have the right to it"

Volha Hapeyeva is a Belarusian poet, translator and scholar. She translates from English, German and Chinese, researches gender issues in culture and literature, problems of comparative linguistics and body sociology (modifications and self–mutilations). Volha has a PhD degree in comparative linguistics.

She is the author of the books "Reconstruction of the Sky" (2003), "Unshaven Morning" (2008), "Moiгй Fringe Method" (2012), "Embers and Stubble" (2013), "(Incr)edible stories" (2013) and others. She writes poetry, prose, and drama. Her works have been translated into English, German, Polish, Macedonian, and Czech. She participated in numerous international conferences and literary festivals (Slovenia, Germany, Czech Republic, Lithuania, etc.). Besides, Volha is a scholarship–holder of the Literary Colloquium (Berlin (2009) and the International House of Writers and Translators (Ventspils, 2010, 2012); International House of Writers IHAG (Austria), member of the Belarusian PEN Centre and the Union of the Belarusian Writers.

Volja, your main interests as a researcher and a poet are body modifications and self–mutilations, even the Wikipedia says it. How do you characterize these phenomena and why have you chosen them?

Volha Hapeyeva: I think that a lot of interesting things which a person discovers for herself, or, which, vice versa, act as puzzles, come form her own universe. The person thus solves some of her/his own problems. If we have a certain fear, we deliberately put ourselves in such situations where we could work on it a little bit. In my case, the reason is the same. At first, it was done automatically; I didn't think why I was doing it. Only later when I acquired the knowledge, did I start to question myself why.

So, I turned to myself as to an individual. It is clear that the world gives us a lot of interesting things to explore, and it's an endless process. Though, it seems to me that the person herself is even a bigger universe, and it is much more honest to turn to this universe, namely, to myself, because I definitely have the right to it.

The phenomenon of self–mutilation is also a way to prove that I have the right to my body. I don't want to depend on other people's opinions: how people will look at me, what they will think, for example, ***"Oh, why? You're a girl, when you take off your clothes on the beach, everyone will see that...",*** etc. One can sometimes hear similar speculations about tattoos. ***"Think of it! Once you get old, your skin will get sagged!"*** The aesthetic aspect has always been a strong argument for ordinary people. Therefore, I have come to think that I am a wonderful object of research, and it will be honest, as I have th right to it. Surely, the world outside can also be an object of research. However, it will only be my own interpretation of the outside object.

There appear interesting points if to talk about terminology – body modifications or self–mutilations. The latter is related to the damage, torture and carries a negative connotation, as if one hurts themselves, while body modifications is a neutral term. It doesn't have an evaluation; it simply says that you do something to your own body.

It is clear that it is your right as an individual to carry out such a research. But is it comfortable for you to do this research here?

V.H.: To be honest, not really. On the one hand, while researching this topic, I actually opened up positive things for me as a researcher. When I just began, I felt that I wouldn't find people like that here. But after a while, I met a guy who had something on his hands, and he told me about his friend, who was also involved. Soon I realized that this category of people here is very common. Just like me, they haven't ever thought that there are other people like us, and that there are classifications depending on the extent of the damage or modifications. However, such modifications could be observed in youth subculture: young people have parts of their bodies pierced, put huge rings in their ears and lips, and it doesn't surprise anyone strongly.

On the other hand, when I say that it is not comfortable to do this research, I have in mind everyday relationships with people, because every time I have to explain myself. An opinion that this cannot be done and it is not possible for anyone to be interested in such things continues to dominate in our society. Otherwise, it will immediately be classified as mental problems and in the end, one can be sent to local mental hospital. Therefore, if one is not prepared to openly oppose such an attitude, they should not talk about it.

You write poetry and academic scholar articles. In fact, for me two sides of yours are identical. It is the same theme, just expressed through different forms.

V.H.: It is an interesting observation, because I am often asked how I can write such different texts when it comes to the genres. This must be some mimicry. If I'm interested in body and language, then I'm trying to fit in with this theme in various fields, to study it from different angles. Perhaps, a variety of formats helps to reveal its different aspects. Perhaps I haven't even expected that they could be revealed. Or you are writing an article, and suddenly start to think that you can write a poem about it, and in this way something interesting appears. It is true that the theme is the same. I do not know how to describe it in one word; these are rather key words: body, the philosophy of the language, interconnection of body and language, or vice versa. These are very important things for me.

I think that your poetry very neatly conveys the image of the city. I think that almost every action in your poem takes place in a very intimate private space of solitude, and this is the solitute of a person in the crowd.

V.H.: I will agree that my poetry carries feelings of a person who lives in the city. If I lived in the country, in a differently organized space, my poems would be different. Otherwise the surrounding is very important. One can go into the inner emigration, but I don't want to do it.

Perhaps it is through the exterior that I examine myself. For example, I wander round the city and see the tiles, and start to speculate what it would be like to walk on these tiled pavement barefoot? Or if I shout in this place, what will the echo be like? I am as if pushing myself to the outer world, trying to fit into it, touch it with myself, what's it like? Is it comfortable or not very, etc. I can't say that I am a person who lives in her own shell. On the contrary, I'm very much interested in lots of things and I want to know more. For example, now I am interested in numbers and what people think about them. Why do they always appoint meetings at 15–15 or 15–35, but never at 15–33? Or the shops close sharp on time, or they write on foodstuff: Store the product at a temperature no higher than 25 degrees. I immediately wonder: what if it is 26 degrees? Will it be spoilt? Or maybe it has already got spoilt at 24 degrees?

Is it possible then to say that your are looking for a place in the neighborhood, for example in the city, where you could exercise your right to the body?

V.H.: It is. Though, it's a never–ending process. One can find a place to exercise this right. But I am changing, and the once found place could become uncomfortable in some time. Then I will have to look for a new one.

Thus, if the right to the body is viewed as the right to the city, what is right to the body for you?

V.H.: I'd very much like my body to comfortably function in the outside world. I am a haptic person. But in our city there's a feeling that one can only look at what the city has: lawns or any other objects. It feels as if there are signs everywhere: Do not touch! When in Germany, I once got to the exhibition exposing wooden sculptures, and there were signs "Touch it, please!" Later, I even included this line in one of my poems.

Therefore, I think that our city is not fit for human life. The city seems to exist under a ceratin scheme: work, then transport tunnel to get home, home, and thus one migrates back and forth. Take the public holidays. People go out and do not understand what they do there. It all comes down to going out somewhere, walking a bit, having something to eat out, and come back home. I do not like this pattern. The city is our home, it's a place where we live, where we walk and feel comfortable without a need to explain anything. But so far, there is a feeling that people go out to the city on a special purpose and their presence in the city has to be justified. And I just want to be in it.



DSNT87 / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
DSNT87 / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»

Yra / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
Yra / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»

Вольга Гапеева

З кнігі «Прысак і пожня»

\.\.\.\.\.\.

дарогаю быць цяжка
асабліва ў тым месцы
дзе намаляваная зебра
там
гАрызанТАль
і

ВЭртыкаль

зводзяць людзей і машыны
часам жывёл
сабакаў і галубоў
і ровары — новыя за некалькі сотняў баксаў
і тыя што засталіся ў спадчыну ад кагосьці з
1930–х гадоў нараджэньня

як малая была
часта блытала гарызанталь і вэртыкаль
і кожны раз прамаўляючы словы гэтыя
ўяўляла сабе гарызонт

гарызонт гэта такая рыса на даляглядзе
за якой вось–вось мусіць узьнікнуць мора
і зьнікнуць я
дарога

паэма «мэтро»

1.

гэты сьвет падаўся мне незнаёмым

у вагоне мэтро я адчула сябе

падазроным *бясхозным* прадметам

яшчэ хвіліна і належныя ворганы

мяне абясшкодзяць
зробяць замеры
правядуць пару тэстаў

а потым
прымусяць прызнацца каму я належу

каму я належу

мэтро?
ворганам?
гэтаму сьвету?

2.

прадвызначанасьць маршруту не пакідае шанцаў
нам на сустрэчу
як ліставаньне не дае зразумець што кватарант зьехаў
з кожным прамоўленым гукам
адбываецца хваля
што гарадоў дасягае
але не мяняе
мяне

3.

там пад зямлёю
рыхтую сябе да падману
цягнікі і вагоны — быццам вандроўку мне абяцаюць
я пагаджаюся
на паралельнае назіраньне
іхняга існаваньня

4.

калі адразу пасьля бога
патэле–
фанавала я
ты быў у недасяжнай хвалі
што паглынала галасавыя зьвязкі
вяртаючы сухія пошчакі
гартанных гукаў

горад, куды так не хацелася ехаць

там
жанчыны маўчаць свае вершы
але ўпотай усё ж паказваюць грыўкі
і празь іх разумныя акадэмічныя разважаньні
мне робіцца цёпла
а мужчыны выдыхаюць вершы акурат у мэтро
не чакаючы цішыні і ўвагі
ты
саладжавы і здавалася б не да месца
там — да месца
там сапраўды ёсьць рамантыка разгубленага шаленства
дзе адчуваеш сваю непатрэбнасьць і шахеразадства
тысяча і адна сэкунда ў абдымках

а потым (а зранку)
сабак напаткаю непадалёк ад гатэлю
яны будуць шукаць дарогу назад да твайго верша
адкуль зьбеглі мінулай ноччу
напэўна хацелі праверыць
ці сапраўды *ў гарах ужо зіма*

параўнальны аналіз
траекторыі падзеньня лісьця
што вырасла на дрэвах Бэрліну і Менску

параўнальны аналіз
траекторыі падзеньня лісьця
што вырасла на дрэвах Бэрліну і Менску
быў праведзены намі напрыканцы жніўня
пры дапамозе вачэй і пачуцьцяў
асобы жаночага полу
ва ўзросьце
не маладым і ня сталым
у тым што акурат пасуе сядзеньню
самотна за столікам і назіраньню
за аб’ектам дасьледаваньня *(viz. лісьцем)*

у аднаго гэта робіцца вынікам справы
трэба шпарчэй даляцець
і палёт перажыць як непазьбежнае ліха
у гэтага лісьця вага ў пашане
хутчэй датыкнуцца б наждачнай шчакі травы
і гніць, парахнець, перамешваць пах свой сасьпелы з парэшткамі кветак
здабываючы паступова колер Той што іх нарадзіла
а за некалькі сот кілямэтраў (дакладней 1031)
іншае лісьце імкнецца схапіцца за вецер
каб як мага даўжэй затрымацца на вэртыкалі сцэны
зьвярнуць на сябе ўвагу і прожылкамі пахваліцца
так дасканала сп*ле*ценымі на це*ле*
каб праз гэты празрысты экран сонца пасьпела сказаць
пра расклад гастроляў у гарадах іншых
і перадаць прывітаньне сымпатычнай лямпе дзённага асьвятленьня
каб позіркі з вокан насупраць, з-пад акуляраў, брылёў і проста з-пад веек
далятaлі, краналі, сачылі і не адпускалі да самай апошняй хвіліны палёту
гэтае лісьце
што нават долу будзе выкладваць пазл з узору падгледзены ім на сьпіне матылька
а пошум машынаў і крокаў будзе зд*ава*цца *ава*цыямі
і так да заканчэньня сэзону

......
ёсьць такія краіны
дзе мора ўсяго толькі слова
значэньне якога
даведваесься са слоўніка
тэлевізіі і расповедаў іншых
і хоць там ёсьць рэкі азёры і штучныя вадасховішчы
басэйны і лужыны
(як і ў краінах дзе ёсьць мора)
а вось мора няма

я таксама жыву ў краіне
дзе кожнае лета восень і нават узімку
да вуха падносяць ракавіну
і настройваюцца на радыёхвалю «мора»
каб забыцца што тут няма выйсьця
выйсьця да мора

раней
едучы ў тралейбусе
мама садзіла мяне на каленкі
і я гледзячы ў далячынь на аблокі
што шчыльнай таўсматай палоскай разьляглiся на небе
казала сабе і іншым — а вунь там мора

так у маёй краіне зьяўлялася мора

пах ягоны быў ужо блізка
водарасьці соль і нагрэтая сонцам скура
ну і вядома ж кірлі
няхай і са сьметніка

зараз я ведаю
вызначаецца як безнадзейнасьць
гэта калі ня можна яе падмануць
яе — сьвядомасьць
калі аблокі на гарызонце гэта — аблокі
а мора...

а мора — недзе ня з намі
......

бясконцыя карцінкі ў галаве пра тое што было
ніводнай пра цяпер
я засталася жыць у вёсцы на памежжы
паміж былым і выдуманым сьветам
але сабакі брэшуць вые вецер
і як герой самотны ў кіно
я падыму каўнер
схаваю падбародзьдзе ў шалік
і агароджы мэталёвы смак
мне стане даражэйшы за той позірк
....
....











«Disabled Theater», рэж. Жэром Бэль
«Disabled Theater» by Jerome Bel



Па цэнтры: «Remote X Berlin», рэж. Штэфан Кэгі, «Rimini Protokoll»
At center: «Remote X Berlin» by Stefan Kaegi, «Rimini Protokoll»

ПРА ТОЕ, ШТО НЕМАГЧЫМА СКАЗАЦЬ, ТРЭБА МАЎЧАЦЬ*

* Л. Вітгенштайн

Нататкі з Фэстывалю нямецкамоўных тэатраў «Theatertreffen 2013» (Бэрлін, травень 2013)

ТАНЯ АРЦІМОВІЧ

DIE TÜR

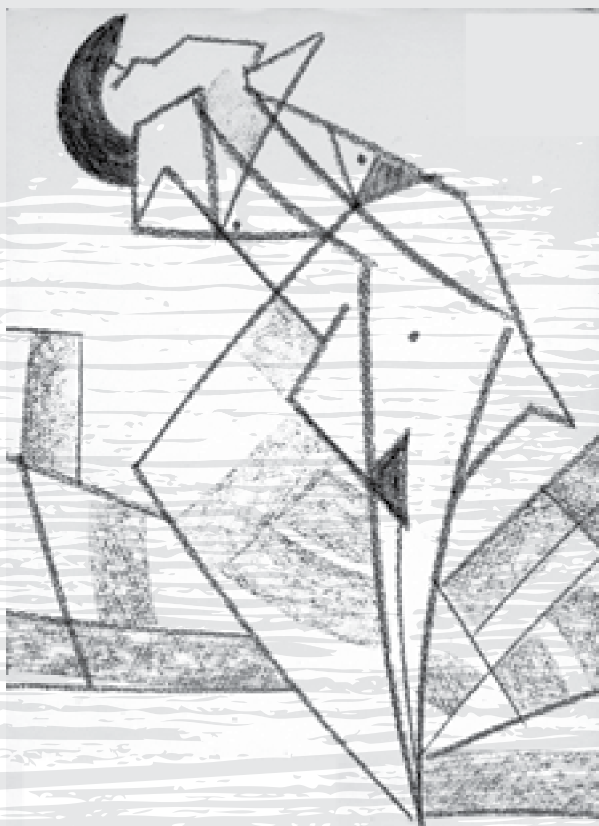
«Remote X Berlin»

Ідэя, сцэнар, рэжысура — Штэфан Кэгі, «Rimini Protokoll»

HAU Hebbel am Ufer, Бэрлін 2012

***

…я не змагла на яе глядзець. Сталая жанчына распавядала, як яна ставіць штораніцы крэселка каля парогу сваёй кватэры, каб суседка ведала, што тая яшчэ жывая. І вось што палохае: ня тое, што можна памерці, а тое, як гэта выглядае збоку. Варта жалю й убога. А гэта самае жудаснае, што можа адбыцца… Я ўвесь час разглядаю сваё цела. Выяўляю, што яно ўжо іншае, што тое, чаго калісьці нават уявіць сабе было немагчыма, раптам здарылася. Грудзі ўжо ня тыя, яны яшчэ не кармілі дзіця, і таму — яшчэ Эвэрэст, як сказаў доктар, грудзі дзяўчыны, — але яны ўжо зусім іншыя. Скура ўся пакрытая трывогай, сківіцы зводзіць ад цішыні. Я развучваюся сьмяяцца. Часам раптам напаўняюся зьдзіўленьнем — і сама сябе спыняю. Хаця мне да гэтага часу падаецца, што смак жыцьця я толькі пачынаю разумець і адкрываць — зь ягоным алькагольным дурманам, мужчынам унутры, прысутнасьць якога менавіта ўнутры сталася да болю паміж ног неабходнасьцю, выяўленьнем шматлікіх жывёлаў унутры сваёй сьвядомасьці, ідэнтыфікацыі страхаў і прыхільнасьцяў... Але я ўсё адно пужаюся так моцна, што… Толькі каб нікому не дазволіць шкадаваць сябе.





Мак Разанаў «Лінейнае даследаваньне», 1990
Мак Разанаў « Linear research», 1990

***

Рэжысэра нямецкага тэатру «Rimini Protokoll», лідэра сучаснай дакумэнтальнай плыні Штэфана Кэгі не цікавяць сцэнічная каробка, прафэсійныя акторы ці гатовая п'еса. Ён адмаўляе, здавалася б, усе тыя кампанэнты, зь якіх павінен, згодна з клясычнай фармулёўкай, складацца тэатар. Але, адмаўляючы, ён вяртае тэатар да самога сябе, да той сапраўднай тэатральнай (пэрфарматыўнай) прасторы, у якой усё яшчэ можа адбыцца цуд.

Аднойчы Штэфан рабіў праект са сьляпымі людзьмі й быў вельмі ўражаны іхнымі звычкамі. Напрыклад, тым, што яны заўсёды ўключалі свой мабільны тэлефон — каб прачытаць SMS ці e-mail альбо арыентавацца на вуліцах гораду. Гэты кампутарны голас станавіўся часткаю іхнага жыцьця. А што калі такога «павадыра» зрабіць дзейнай асобаю спэктаклю й на ягонай прысутнасьці пабудаваць дзеяньне? Так пачала фармавацца ідэя працы «Remote X Berlin». Сыйшлося ўсё: і панаваньне мэдыйнага поля, дзе мы бесьперапынна сустракаемся з чужым голасам, і рух «Occupy Wall Street» зь ягоным патрабаваньнем права на публічную прастору. І асабістае жаданьне Штэфана зрабіць тэатар па-за межамі сцэнічнай пляцоўкі: сам горад можа стаць «дэкарацыяй», галоўнае — прадумаць маршрут, абраць тыя месцы, якія наўпрост ці ўскосна народзяць для кожнага ўдзельніка сваю гісторыю. Так, нарэшце, і ўзьнік пэрфарматыўны шпацыр «Remote X Berlin»: група людзей (гледачоў) сыходзіцца ў пэўным месцы, атрымоўвае навушнікі, у якіх гучыць суправаджальны голас, і выпраўляецца ў падарожжа па аддаленым горадзе.

…Голас кіруе. Ён называе пэўныя месцы, куды трэба ісьці, часам факусуе ўвагу на тым, што адбываецца навокал. Прымушае разглядаць іншых удзельнікаў ці проста мінакоў, задае пытаньні ці ставіць перад выбарам: быць лідэрам у групе ці не, увайсьці зараз у будынак ці вытрымаць паўзу й пабачыць, што будзе адбывацца. Голас гучыць пэрсанальна для кожнага (часам нават думаеш, што чуеш яго толькі ты), таму асабістая прастора ўдзельнікаў захоўваецца (самота ў натоўпе). Канцэнтруесься на асабістых перажываньнях, якія ўзьнікаюць, калі заходзіш у будынак Post Bank і назіраеш за людзьмі, якія ёсьць часткаю ўжо іншага штодзённага спэктаклю. Потым слухаеш сябе, калі стаіш перад хмарачосам, а ў вушах чуюцца гукі шматлюднай дэманстрацыі. Быццам бы амаль што пусты пляц, толькі ты з



Cowek / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
Cowek / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»

групай, але гукавы шэраг такі натуральны, што па скуры бягуць дрыжыкі, бо ты з краіны, дзе быць на Плошчы — значыць, быць гатовым атрымаць дручком па галаве.

Гукарад утварае іншую рэальнасьць, часам цалкам падмінае тое, што бачыш. Ягоная натуральнасьць — людзкія галасы, машыны, што лятуць на велізарнай хуткасьці, крыкі птушак ці мінака — кожным разам прымушае азірнуцца й паставіць пад сумнеў дакладнасьць таго, пра што гаворыць табе зрок. Бо, магчыма, рэальнае — гэта якраз тое, што чуеш?

…Група едзе па S-Bahn, пераяжджае на іншы пляц. Мы ідзем праз велізарны гандлёвы цэнтар, потым заходзім у пратэстанцкую царкву, дзе некалькі хвілінаў зноў пáдаем у забыцьцё. Голас кіруе далей, сіл амаль што няма. І вось апошні пункт — стары будынак шпіталю. Чуеш пахі лекаў, пануе (гэта бачыш ужо вачыма!) незвычайная цішыня. Заходзім у ліфт і падымаемся на самы верхні паверх, на глядацкую пляцоўку, зь якой адкрываецца панарамны від на горад. Яшчэ хвілінаў дзесяць — і голас кажа: «Канец». Але гэтай каманды ўжо ніхто не чакае. Пройдзены доўгі шлях — праз штодзённасьць, людзей, крамы, машыны — да месца, дзе заканчваецца адно, каб пачалося іншае, дзе ты ўзьнімаесься над гэтай мітусьнёй і бачыш сябе як на далоні. Шлях быццам даўжынёю ў жыцьцё.

І ўжо ня хочацца расставацца з гэтым голасам, які раптам стаў для цябе болей, чым проста зрок.



Мак Разанаў «Лінейнае даследаваньне», 1990
Мак Разанаў « Linear research», 1990

DIE ANDERE

Жэром Бэль, «Disabled Theater» («Тэатар інвалідаў»)

Канцэпцыя, рэжысура — Жэром Бэль, тэатар «HORA» (Цюрых)

***

...птушка крычыць пад маім акном. Навошта, і ці птушка? Ці гэта я крычу, якая ня я, ці я, якая калісьці была мной?.. І зноў я глядзела ў вочы гэтай дзяўчыне, якую не люблю. Але гэтым разам зразумела, што не не люблю яе, а баюся — яе немагчыма кантраляваць. Зладзіцца зь ёю можна толькі адным спосабам — пакласьці спаць. Вось і даводзіцца валачы гэтую дзяўчыну дамоў і кідаць у ложак. А раніцай мяняць выпацканую памадай навалочку, прыбіраць у яе пад вачыма мяшкі, выслухоўваць — блядзь, ізноў твар спух! — і цыраваць яе ранкі… У каго з нас мёртвая птушка ў вачох — у яе ці ў мяне?



Пустая пляцоўка, толькі на заднім пляне паўколам стаяць адзінаццаць крэслаў. Збоку, быццам за дырыжорскім пультам, сядзіць чалавек і спакойным голасам пачынае распавядаць, як аднойчы вядомы францускі танцор, харэограф Жэром Бэль (Jérôme Bel) прыехаў у тэатар «HORA» ў Цюрыху й вырашыў зрабіць спэктакаль зь мясцовымі акторамі, якія маюць розныя псыхічныя захворваньні (адстаюць у разумовым разьвіцьці).

«Спачатку Жэром Бэль папрасіў кожнага зь іх выйсьці на сцэну й хвіліну, гледзячы ў залю, памаўчаць», — кажа чалавек за пультам.

На сцэну па чарзе пачынаюць выходзіць *акторы*, тыя, каго Жэром Бэль папрасіў гэта зрабіць. Пасьля маўклівага маналёгу яны садзяцца на крэслы ў паўкола. Не адразу разумееш, што спэктакаль ужо пачаўся. Пільна й асьцярожна разглядаеш кожнага *актора*. Яны — дзіўныя. Думаеш, што яны іншыя, бо ведаеш, што яны маюць дыягназ. Адчуваеш няёмкасьць за тое, што, седзячы ва ўтульным крэсьле, глядзіш на іх. *Акторы* ведаюць пра цябе й яшчэ сотні такіх, як ты, якім няёмка. Але яны ўпэўнена глядзяць у залю, таму што зараз маюць на гэта абсалютнае права.

«Потым Жэром Бэль папрасіў кожнага зь іх назваць сваё імя, узрост, прафэсію», — працягвае мужчына.

Акторы ўстаюць, падыходзяць да мікрафону й адказваюць. Усе выглядаюць маладзейшымі, чым аказваецца на самой справе. Падаецца, што перад намі, напрыклад, 20-гадовая дзяўчына, а ёй насамрэч 42 гады. Кожны сваёй прафэсіяй называе акторства.

«Потым Жэром Бэль папрасіў кожнага зь іх назваць дыягназ».

Амаль усе дакладна называюць мэдыцынскі тэрмін — сындром Даўна. Але кожны зь іх па-свойму апісвае яго. Хтосьці перадае словы бацькоў: слабая памяць, праблемы з моўным апаратам, марудныя фізычныя рухі, прычынай чаго зьяўляецца лішняя храмасома. Распавядаюць, што Даўн — доктар, які апісаў гэтую хваробу, таму яе й назвалі ягоным імем. Хтосьці апісвае сваё асабістае стаўленьне: «Я вельмі запаволены, што нэрвуе маю маці». Але ніхто ня скардзіцца. Кожны маналёг напоўнены гумарам і сьцьверджаньнем свайго права быць роўным.



Sestramoja «Псыхічныя разлады», сэрыя малых графічных картак / Праект «Сьцяна», Галерэя «Ў», Менск 2013
Sestramoja «Mental disorders» / Art project «The Wall», Gallery «Ў», Minsk 2013



«Потым Жэром Бэль папрасіў кожнага зь іх падрыхтаваць сольны танец. Пасьля прагляду Жэром Бэль абраў толькі сем. I зараз мы іх пакажам».

Сем абраных па чарзе танчаць. Яны самі выбіралі музыку — рэп, гіп-гоп, песьня Майкла Джэксана, — самі складалі харэаграфічны малюнак. Іхныя рухі спантанныя, нязграбныя, але — гэта сапраўдны танец. Тая прастора, што набліжае чалавека да стыхіі, з тою толькі розьніцай, што гэта ня вымушаны танец, ня штучна завучаныя рухі. Але — народжаныя знутры самой стыхіяй. Гэтыя дзіўныя людзі, у якіх на адну храмасому болей, аказваюцца свабоднейшымі за большасьць людзей, якія ў гэты момант няёмка глядзяць на іх. Музыка проста ўваходзіць у іхныя целы й без усялякіх перашкодаў нараджае гэтыя стыхійныя рухі. У гэты момант быццам глядзіш на іх вачыма Жэрома Бэля, прафэсійнага харэографа, які ўсё жыцьцё шукае шляхі да вызваленьня свайго цела (а разам зь ім і самога сябе) і які праз прыроду й філязофію танцу прыйшоў да ***ня-танцу***, — і разумееш тыя сотні пытаньняў, якія ён мог задаваць сабе (ці нам).

Што ёсьць тэарэтычна абгрунтаваны танец, як не ўсяго толькі штучная спроба, імітацыя? А вось гэтыя людзі, якія аказваюцца па-за межамі сацыяльных стасункаў, натуральна знаходзяцца ў гэтым танцы, да якога я імкнуся ўсё жыцьцё. Хто з нас у такім выпадку *disabled*, альбо іншы? А прычына маёй несвабоды якраз у адсутнасьці той самай храмасомы?..

«Потым Жэром Бэль папрасіў кожнага зь іх, у тым ліку тых, чый танец ня быў выбраны, выказаць тое, што яны думаюць».

Акторы выходзяць, апісваюць свае пачуцьці, расказваюць пра тое, як хваляваліся, як бацькам гэта было не даспадобы, таму што, маўляў, на вас глядзяць як на зьвяроў у заапарку. Адзін хлапец, чый танец ня быў паказаны, кажа: гэта несправядліва, што яго ня выбралі, таму што ён — самы лепшы танцор.

«Жэром Бэль выслухаў кожнага, а потым вырашыў паказаць астатнія чатыры танцы».

Можна здагадацца, чаму першапачаткова Жэром Бэль іх не абраў: не такія разнастайныя, рытмічныя, часам абсалютна невыразныя. Але адарвацца ўсё адно немагчыма, бо бачыш жывых людзей, скураю адчуваеш энэргію, якую яны аддаюць у залю, таму што для іх гэта жыцьцёва неабходна.

«Напрыканцы Жэром Бэль папрасіў кожнага выйсьці й пакланіцца».

Тое, што адбывалася на працягу гэтага часу, было болей, чым тэатар. Хаця, магчыма, тэатар і павінен быць менавіта такім, калі не адчуваеш мяжы паміж сцэнай і заляй, калі ўвесь час спрачаесься з сабой і сваімі страхамі, у думках зьвяртаесься да рэжысэра, бо ці меў ён права рабіць ТАКІ спэктакаль?.. Не спэктакаль, але — чалавечы экспэрымэнт, у якім асноўнае дзеяньне адбываецца ў табе самім. Так, у гэтых *актораў* ёсьць свае прыватныя гісторыі, перажываньні, для іх, напэўна, гэты спэктакаль стаўся пераломным у жыцьці, таму што яны раптам сталі бачнымі, атрымалі права быць.

Тым ня менш — і, падаецца, гэта й задумваў Жэром Бэль, — гэта спэктакаль у першую чаргу пра тых, хто знаходзіцца перад люстрам сцэны. Вэктар «Disabled Theater» разварочваецца, і раптам разумееш, што *іншы* ёсьць ты сам.

DIE STILLE

Дытэр Рот, «Murmel Murmel»

Рэжысэр, мастак — Гербэрт Фрытш

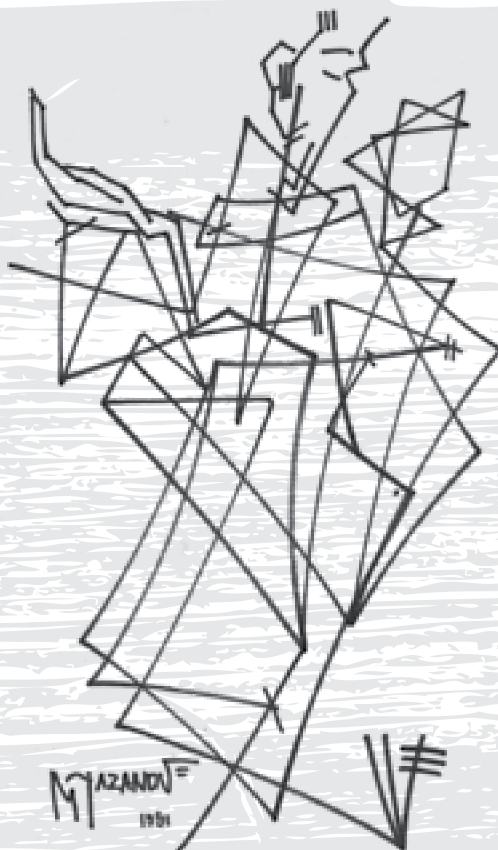
Volksbühne на Rosa-Luxemburg-Platz, Бэрлін, 2012

***

…Я люблю, як гучыць цішыня. Я ведаю, што яна мае гук, які складаецца з мноства фарбаў і адценьняў. Што чуе чалавек, калі ён нічога ня чуе? Мора? Вецер? Блакітнасьць альбо пунсовасьць? А можа, гэта гук выпадкова надкушанага чылійскага перцу? Гэта мора, якое вабіць і якое вучысься чуць, стоячы пасярод бэтоннага гораду ці багны людзкога натоўпу. Нават калі гэты жудасны крыклівы горад вострым жалезам сьлізгаціць па целе, пакідаючы на ім крывавыя глыбокія драпіны, не заўважаеш, не адчуваеш свайго крывацечнага цела. Таму што ў вачах стаіць цішыня, у якой слухаеш сваё асабістае.

***

У 1974 годзе нямецкі мастак Дытэр Рот (Dieter Roth), удзельнік руху «Флюксус», напісаў п’есу «Murmel, Murmel». Працягваючы традыцыю абсурдыстаў, якія дасьледавалі



Мак Разанаў «Лінейнае даследаваньне», 1990
Мак Разанаў « Linear research», 1990



Алесь Кудрашоў «Minsk, allow expressios» / Праект «Сьцяна», Галерэя «Ў», Менск 2013
Ales Kudrašou «Minsk, allow expressios» / Art project «The Wall», Gallery «Y», Minsk 2013

магчымасьці мовы й паставілі пад сумнеў ейную камунікацыйную функцыю, Дытэр Рот у прынцыпе вырашыў адмовіцца ад слова як такога, пакінуўшы толькі адно — *murmel* (мармытаньне). Вядома, Рот трохі схітраваў, таму што *murmel* у нямецкай мове не раўназначны бессэнсоўнаму «бла-бла-бла»: гэта сапраўды нешта вельмі важнае, настолькі, што яго немагчыма перадаць ніяк, акрамя *m u r m e l*.

Такім чынам, напісаны Ротам тэкст выглядае прыблізна так:

murmel, murmel, murmel, murmel,

murmel, murmel, murmel, murmel, murmel, murmel, murmel, murmel, murmel,

murmel, murmel, murmel, murmel —

і так на некалькіх дзясятках старонак. Праўда, ёсьць тут акты й сцэны, дзейныя асобы (кожная рэпліка належыць пэўнаму пэрсанажу) і месца дзеяньня — усё як у сапраўднай п'есе. І рэжысэру, такім чынам, трэба расшыфраваць ці ўявіць гісторыю, якая адбываецца за гэтымі бясконцымі *murmel*, каб разам з акторамі расказаць, пра што й навошта гавораць усе гэтыя людзі. Задача быццам не складаная, але толькі амаль праз паўстагодзьдзя гэты тэкст быў пастаўлены нямецкім рэжысэрам Гербэртам Фрытшам (Herbert Fritsch) на сцэне.

Фрытш (які па адукацыі ў першую чаргу мастак), у адрозьненьне ад аўтара п'есы зь ягонай мінімалісцкай задумкай, выкарыстаў фактычна ўсе сродкі тэатру: сцэнаграфію, касьцюм, сьвятло, актораў, якія разам з прасторай *murmel*, існуючы на абсалютна роўных правах, утварылі ня проста спэктакаль, але — інсталяцыю. Дэкарацыя ўяўляе сабою яркія каляровыя вэртыкальныя й гарызантальныя палотны, якія, рухаючыся, кожным разам утвараюць новую прастору, нагадваючы жывапіс колеравага поля Марка Ротка й Барнэта Ньюмана. Унутры гэтай маляўнічай абстракцыі існуюць каля дзесяці герояў — мужчынаў і жанчын рознага ўзросту й сацыяльнага статусу. Усе яны спачатку праз асабісты маналёг, потым у дыялёгах паміж сабой, а напрыканцы ўвогуле хорам, зьвяртаючыся да гледача, *мармычуць* пра нешта важнае. Яны быццам спрабуюць прабіцца праз гэтае *murmel*, якое, як тая сьцяна, не пакідае ім аніякіх шанцаў: яны аказваюцца няздольнымі ні зразумець адно аднаго, ні стаць зразумелымі для гледача.





Мак Разанаў «Лінейнае даследаваньне», 1990
Мак Разанаў « Linear research», 1990

Ідэя слова, якое, утвараючы Бабілёнскую вежу, становіцца перашкодай на шляху да іншага чалавека, часам да сябе самога, зразумелая ад самага пачатку. Больш за гадзіну на вачох гледачоў адбываецца ярасная барацьба паміж жаданьнем, вітальнай неабходнасьцю сказаць і немагчымасьцю гэта зрабіць, калі знаходзісься ў клетцы гэтага невыноснага *мармытаньня*. Але немагчыма не таму, што патрэбна шмат розных словаў, а таму, што гэтае самае важнае ёсьць само па сабе невымоўным. То бок справа не ў няздольнасьці камунікаваць адно з адным (на чым рабілі акцэнт абсурдысты), а менавіта ў абмежаванасьці слова як такога. Дытэр Рот, зьвёўшы мовы да аднаго невыразнага слова, зноў абазначыў тую экзыстэнцыйную прастору, у якой чалавек заўсёды застаецца адзін і пра(зь) якую яму ніколі нікому ў поўнай ступені расказаць будзе немагчыма. Гэта тая бясконцая цішыня, якую чуеш кожны момант па той бок свайго рэальнага існаваньня: і калі засынаеш у пустым ложку, і стоячы пасярод велізарнага людзкога натоўпу. Асабістае, агорнутае ў *die Stille*.

Але — чаму так *сумна* глядзець на гэтую па-эстэцку зробленую прыгажосьць? Чаму, разумеючы ўвесь інтэлектуальны пасыл, абсалютна ня верыш таму, што адбываецца на сцэне?

Паводле ідэі Барыса Гройса, чалавек капіталістычнага грамадзтва (асабліва ў Заходняй Эўропе) мысьліць ужо ня літарамі, а лічбамі. Капіталізм не лінгвістычны, у адрозьненьне ад, напрыклад, камуністычнага грамадзтва (ці сыстэмы, якая імкнецца пабудаваць такое грамадзтва), кіраваньне якім зьдзяйсьняецца менавіта праз слова. Але й супраціў такой сыстэме будуецца празь лінгвістыку. Увогуле трансгрэсію эпохі гуманістычнага чалавека ці сыстэмы, якая спасылаецца на духоўныя каштоўнасьці, можна зрабіць толькі праз слова, і ўся барацьба (палітычная, сацыяльная, інтэлектуальная) адбывалася ў прасторы мовы. Сёньня ж капітал больш ня мысьліць словамі (ідэямі), ягоная мэта — павелічэньне лічбавага паказчыку, чаго б гэта ні каштавала. *Murmel* для такога грамадзтва больш ня мае сэнсу, ён роўны «бла-бла», бо самае важнае можна толькі палічыць.

Такім чынам, сучасны тэкст пра камунікацыю, самае важнае, немагчымасьць пра гэта сказаць выглядаў бы, хутчэй, як альгарытмічны малюнак — бясконцы шэраг лічбаў. Таму што, каб быць пачутым, трэба быць у прасторы свайго «ворага», размаўляць на ягонай «мове». Ствараць ці лічбавае пекла, ці татальную цішыню, якія маглі б цьвікамі ўвайсьці ў слых сучасьніка, каб вярнуць яго ці яе да выгляду вітрувіянскага чалавека.



Anonymous / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
Anonymous / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»



Фотаздымкі Мака Разанава, 2005
Photos made by Mack Ryazanov, 2005

Фотаздымкі Мака Разанава, 2005
Photos made by Mack Ryazanov, 2005



Андрэй Плясанаў:

Гаспадар хаосу

Вольга Архіпава

Калі сёньня разважаць пра творчы шлях Андрэя Плясанава, неабходна адзначыць і памятаць галоўнае: перад намі — унівэрсальная асоба. Унівэрсальнасьць Плясанава палягае ў вельмі вялікім спэктры ягоных зацікаўленьняў, якія працягваюцца скрозь усё яго жыцьцё, разгортваюцца побач, паралельна, і толькі моц іх па-рознаму выяўляецца ў розныя часы. Пра яго безь перабольшаньня можна казаць: чалавек-аркестар. Як вядома, ён і музыка (выканаўца, кампазытар, аранжыроўшчык), і рэжысэр, актор, сцэнарыст, і калекцыянэр, які адначасова зьбірае больш за 20 калекцыяў, і мастак, які займаецца жывапісам і графікай. Усё гэта дапамагае адно аднаму й разам з тым задае пэўную непрадказальнасьць Плясанава. Чым ён будзе займацца ў дадзены момант, залежыць толькі ад натхненьня гэтай творчай асобы. Толькі яму вядома, як можна кіраваць гэтым хаосам справаў і падзей свайго жыцьця.

З інтэрвію з мастаком:

— Што вызначае Плясанава перш за ўсё, хто ён?

— Плясанаў перш за ўсё Стралец і Пацук — гэта характар. Усе гараскопы пра Стральцоў напісаныя зь мяне. Усё гэта — абсалютна зададзены лёс, усё ў маім жыцьці адбывалася спантанна, выпадкова, я ніколі ня стаўлю сабе нейкія задачы... Я як котка, якая гуляе сама па сабе.

— Калі казаць пра Плясанава як пра горад у сабе, калі ўявіць, што вы ствараеце свой горад, горад пад назваю Плясанаў, — што павінна быць у ім?

— Усё павінна быць прыгожым, калі ствараць Плясанаўград. Мне хочацца, каб там было нешта гістарычнае, каб гэты горад быў падобны да Барсэлёны Гаўдзі, каб у ім было нешта нестандартнае: дахі, крывыя вокны, усё рознага фармату й памеру, каб дамы былі каляровыя, недзе была брукаванка, каб паўсюль былі фантанчыкі з вадою, шмат зеляніны, шмат паркаў, бульвараў. Але панятак «горад» для мяне — месца, дзе я нарадзіўся. Я нарадзіўся ў Менску. Гэта ня самы лепшы горад у сьвеце — гэта самы любімы. Горад, у якім я пражываю ўсё сваё жыцьцё, горад, зь якога я ніколі не хацеў бы зьехаць. Я ніколі не хацеў жыць за горадам, я гарадзкі жыхар. А калі казаць канкрэтна, то я пабудаваў горад у асобна ўзятай кватэры…

Нарадзіўся Андрэй Плясанаў 11 сьнежня 1948 г. у Менску. Гісторыя сям'і Плясанавых у гэтым горадзе налічвае больш за 250 гадоў. Ягоная маці працавала ў выдавецтве «Народная асьвета», бацька да вайны быў вайскоўцам, а з пачатку 1950-х працаваў у ДТСААФ і быў інструктарам па кіраваньні аўтамабілем. Дваюрадная сястра маці, цётка Плясанава — Паўліна Мядзёлка, якая ў 1913 г. выканала ролю Паўлінкі ў пецярбурскай прэм'еры аднайменнай п'есы Янкі Купалы, жыла ў Менску з 1918 г. і таксама была шматграннай творчай асобай.

З самага дзяцінства Плясанаў выявіў добрыя здольнасьці да навучаньня й тэхнічнай творчасьці, ён схопліваў усё «на ляту». З 13 гадоў пачаў езьдзіць на чэмпіянаты па аўтамадэляваньні (быў неаднаразовым чэмпіёнам Беларусі).

Спачатку пайшоў навучацца на геафак БДУ. У 1968 г. быў удзельнікам першага Біт-фэсту, які на працягу трох дзён адбываўся ў менскім Радыётэхнічным інстытуце. Гурт Плясанава «Пінгвіны» трапіў у пяцёрку лепшых, адзін зь іхных вакалістаў — Юры Ражаў — атрымаў Гран-пры фэсту.

Потым Плясанаў працаваў у філярмоніі, спачатку артыстам эстрады, а пасьля асыстэнтам эстраднага аддзелу. Аб'езьдзіў са знакамітымі музыкамі палову Саюзу. Гэта быў надзвычайны час: неверагодныя сустрэчы зь цікавымі людзьмі, асаблівы стыль жыцьця.

Пасьля Андрэй Плясанаў паступіў у політэхнічны інстытут. Стварыў там гурт — можна сказаць, стаяў ля вытокаў беларускай рок-музыкі. Пазьней, ужо ў 2000-я, было запісана шэсьць альбомаў блюзава-джазавага гурта «P.L.A.N.».

Выпадкова сябар угаварыў Плясанава пайсьці ў рэжысуру. У выніку той апынуўся ў Беларускім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце, на аддзяленьні рэжысуры тэатру (вучыўся ў Яраслава Громава). Скончыў інстытут у 32 гады, у 1980-м. Пасьля «тэатралкі» пайшоў працаваць на кінастудыю «Беларусьфільм», спачатку — асыстэнтам рэжысэра да Віталя Чацьверыкова на фільм «Зацішша». Першыя самастойныя рэжысэрскія спробы Плясанава — стварэньне сацыяльных ролікаў для Таварыства выратаваньня на водах (ОСВОД) «Вада, радасьць і бяда», «Сярод хваляў», «Шчасьлівае плаваньне» й інш., на здымкі якіх запрашаліся знакамітыя акторы: Яўген Маргуноў, Мікалай Яроменка (старэйшы), Аляксандар Рахленка, Ірына Нарбекава. Плясанаў браў удзел у стварэньні такіх легендарных кінастужак, як «Дзікае паляваньне караля Стаха» (1979), «Чорны замак Альшанскі» (1983), «Сьведка» (1986), «Мяне завуць Арлекіна» (1988).

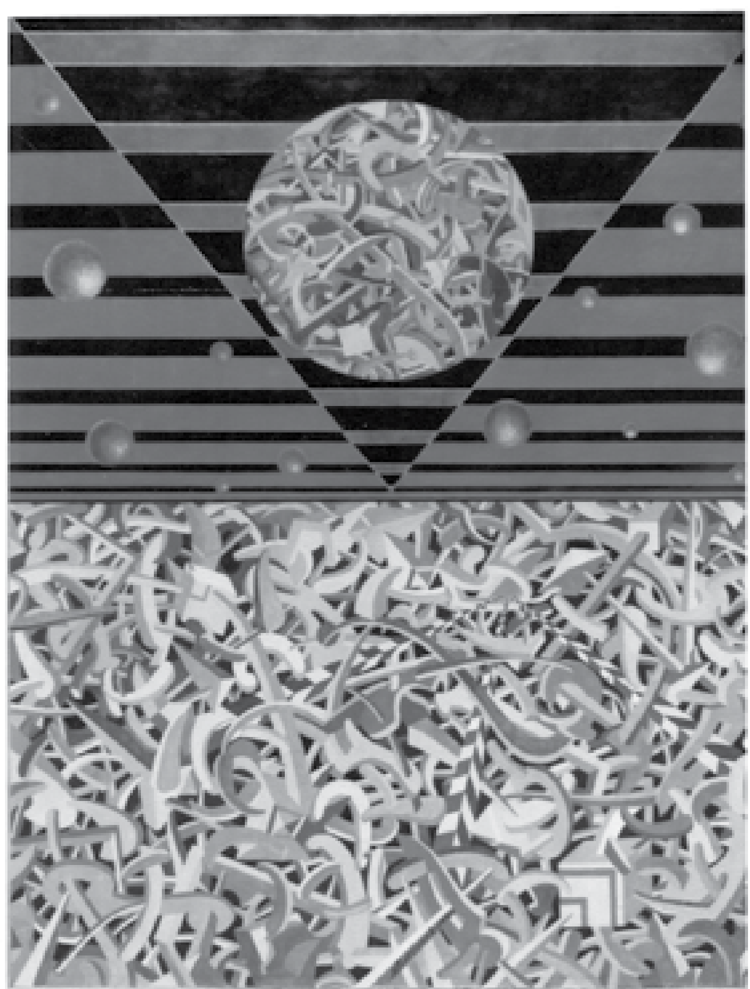
Паралельна з 1964 г. Плясанаў займаўся жывапісам. Ён пачынаў працаваць побач са сваімі сябрамі — мастакамі Валерам Мартынчыкам, Сяргеем Малішэўскім, Уладзімерам Цэсьлерам, Сяргеем Войчанкам, Генадзем Хацкевічам, Дзьмітрыем Сурыновічам і іншымі. Плясанаў прызнаецца, што асаблівы ўплыў на фармаваньне яго як жывапісца зрабіла тэарэтык мастацтва Леніна Міронава.

У мастакоўскіх пошуках, у фармаваньні ўласнага стылю Плясанаву дапамагае не прафэсійная база-

Андрэй Плясанаў «Адлюстраваньне», 1987. Прыватны збор, Нямеччына
Andrej Plasanau (Andrei Plesanov) «Reflections», 1987. Private collection, German

Андрэй Плясанаў «Стварэньне сусьвету», 1987
Andrej Plasanau (Andrei Plesanov) «The creation of the World», 1987





школа, а апантанасьць філязофскай ідэяй, дзеля якой падбіраецца кампазыцыйнае й фармальнае вырашэньне. Плясанаў зь лёгкасьцю выкарыстоўвае адначасова прыёмы сюррэалізму й абстракцыянізму, кубізму й ілюзіянізму. Фігуратыўнасьць і формаўтварэньне для мастака ёсьць сродкамі выказваньня сваіх думак. Плясанаў заўсёды абапіраецца толькі на асабісты густ і ўнутранае адчуваньне формы й колеру. Такі індывідуальны й рацыянальны падыход да мастацкага твору мае выразныя вынікі: распрацаваная кампазыцыя, лягічнае й дробнае запаўненьне прасторы палатна, дэкаратыўнасьць і выразнасьць колеру.

Досыць часта Плясанаў бычыць хібы ва ўжо закончаных творах, вельмі любіць даваць парады сваім калегам, зьмяняць і перапісваць свае й чужыя працы. Дзе чаго не хапае, што неабходна дадаць або прыбраць, Плясанаў заўважае адразу.

Ён вельмі эмацыйна рэагуе на драматычныя лёсы мастакоў і іхнай спадчыны. Галоўнае, у чым ён бачыць мэту мастакоўскай працы, — каб створанае жыло сваім паўнавартасным жыцьцём у галерэях, на выставах, у калекцыях прыхільнікаў, не прастойвала ў майстэрні, ня гінула на сьметніку.

Андрэй Плясанаў — вельмі публічная асоба. Кантактны чалавек, які на шляху свайго жыцьця сустракаўся зь вельмі рознымі яскравымі асобамі, ён ніколі не заставаўся абыякавым. Ён неаднаразова ладзіў сацыяльныя мітынгі й дэманстрацыі, ніколі не баяўся публічнага выказваньня.

Сярод іншага дзейная натура Плясанава спрычынілася й да стварэньня ў 1986 г. Асацыяцыі творчай інтэлігенцыі. У архіве Андрэя захаваўся ліст асацыяцыі да ўладаў з патрабаваньнем рэгістрацыі аб'яднаньня. Працытую ўрывак з гэтага дакумэнту:

«Доўгія гады нетрадыцыйны жывапіс у Менску знаходзіўся пад забаронай. Такі жывапіс не прызнавалі ні Саюз мастакоў БССР, ні Міністэрства культуры, больш за тое, крытыкі й мастацтвазнаўцы ўсё, што так ці інакш адрознівалася ад канонаў сацрэалізму, абвяшчалі шкодным, буржуазным, антысавецкім і г. д.

Натуральна, што ва ўмовах такога духоўнага тэрору толькі нешматлікія з гнаных мастакоў маглі жыць і працаваць так, як яны б гэтага хацелі. Значная частка зь іх наогул закінула жывапіс...

Толькі ў апошнія гады, дзякуючы палітыцы галоснасьці й перабудовы, падчас абнаўленьня й дэмакратызацыі нашага грамадзтва, сытуацыя ў выяўленчым мастацтве пачала зьмяняцца да лепшага. Сталі магчымымі выставы нетрадыцыйнага жывапісу.

У Менску ўзьніклі два творчыя аб'яднаньні — «Галіна» й «Форма». 28 чэрвеня 1987 году мастакі злучыліся ў аб'яднаньне «Форма» й правялі ў Менску толькі за 1987 год цэлы шэраг выставаў.

Разам з гэтым мастакі аб'яднаньня «Форма», частка мастакоў аб'яднаньня «Галіна» й шмат іншых у лістападзе 1987 году злучыліся ў Асацыяцыю творчай інтэлігенцыі, куды паводле

Андрэй Плясанаў «Шлях да каханай», 2012. Уласнасьць аўтара
Andrej Plasanau (Andrei Plesanov) «The road to the beloved», 2012

Андрэй Плясанаў «Квітненьне сакуры», 2013. Уласнасьць аўтара
Andrej Plasanau (Andrei Plesanov) «Cherry Blossom», 2013

статуту могуць уваходзіць асобы, якія займаюцца выяўленчым і іншымі мастацтвамі й якія працуюць у нетрадыцыйнай манеры. Мэты й задачы Асацыяцыі ў пашырэньні культурнай сытуацыі, у абнаўленьні й дэмакратызацыі мастацтва.

На той момант у асацыяцыю ўваходзілі Віктар Асташонак, Ілона Барадуліна, Андрэй Богуш, Андрэй Бялоў, Сяргей Войчанка, Канстанцін Гарэцкі, Алена Ждакеня, Аляксей Жданаў, Аляксандар Забаўчык, Рыгор Іваноў, Марк Каждан, Аляксандар Карпаў, Сяргей Катранкоў, Ігар Кашкурэвіч, Яўген Кірылаў, Артур Клінаў, Тодар Копша (Рыгор Кацапаў), Уладзімер Кудрыцкі, Уладзімер Лапо, Сяргей Лапша, Сяргей Малішэўскі, Андрэй Плясанаў, Віктар Пятроў, Віталь Ражкоў, Анатоль Ржэвуцкі, Людміла Русава, Ірына Рыжкова, Ігар Савіцкі, Дзьмітры Сурыновіч, Аркадзь Сьцёпін, Наталя Татур, Генрых Ціхановіч, Уладзімер Цэсьлер, Уладзімер Шчалкун, Дзьмітры Ярмілаў.





На пачатку 1987 г. Андрэй Плясанаў арганізаваў першую афіцыйную выставу авангарднага мастацтва з уласнай калекцыі пад назвай «Майстэрня мастака». Гэта сталася магутным штуршком, у мастакоў зьявілася магчымасьць выстаўляць свае працы на афіцыйных пляцоўках. І з гэтага моманту Плясанаў — актыўны ўдзельнік і арганізатар нефармальных мастацкіх выставаў ня толькі ў Беларусі, але й за ейнымі межамі. Гэта былі выставы «На Калектарнай» і «Пэрспэктыва» (1987), «Уваскрэшаньне Казімера» (1988), «Панарама» й «Дэманстрацыя скарбаў беларускага авангарду» (1989), «Форма» (1990) і «БелАРТ» (1991), «Ад Марка Шагала ў мінулае і сучаснае» (1993), «АРТ Крок» 2000-х. Плясанаў актыўна супрацоўнічаў з галерэяй «Брама» мастацтвазнаўцы Ларысы Фінкельштэйн, спрычыніўся да шматлікіх выставаў у Польшчы, Нямеччыне, Галяндыі.

Зьбіраць вакол сябе такіх розных, творчых, неверагодна індывідуальных асобаў — справа вельмі цяжкая. Плясанаў, дзякуючы сваім кампазытарска-рэжысэрскім здольнасьцям, умее кансалідаваць людзей, удала знаходзіць выйсьце са шматлікіх складаных сытуацыяў. На сёньняшні дзень ён сябра Саюзу кінэматаграфістаў, Саюзу музычных дзеячоў, Міжнароднай гільдыі мастакоў.

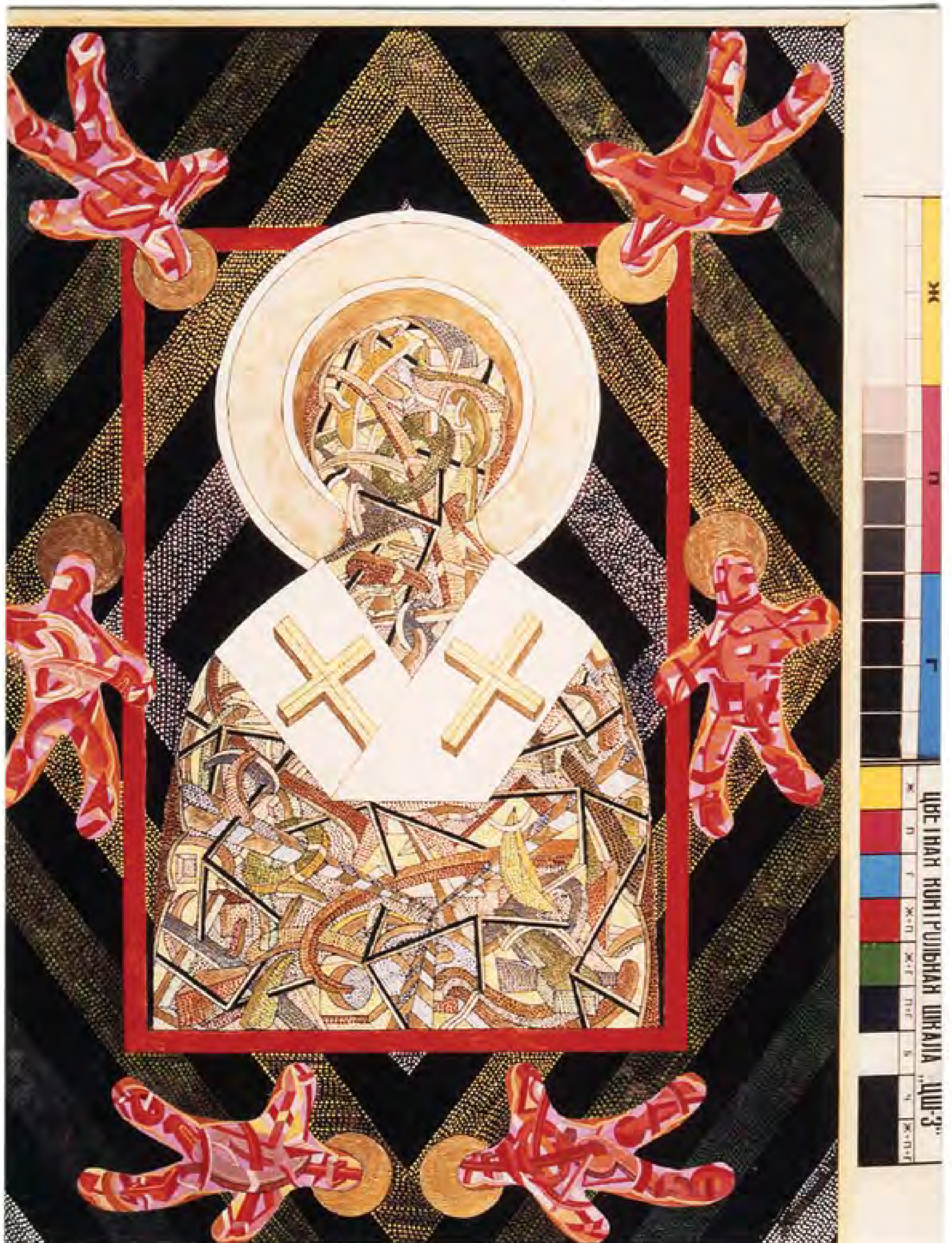
Яшчэ адна важная сацыяльная місія, што вылучае гэтага чалавека ў беларускім культурным асяродку, — Плясанаў-калекцыянэр. Акрамя жывапісу, графікі, скульптуры ён зьбіраў і зьбірае гітары, старадаўнія вучнёўскія пёры, камяні, манэты, маркі, старажытныя пячаткі, бутэлькі й падстаўкі пад іх, коркі, матылёў, кераміку й шмат чаго іншага. Яго можна назваць матэрыяльным летапісцам легендарных часоў беларускага авангарду, бо менавіта ён захаваў шмат дакумэнтаў, фота, дыктафонных і відэазапісаў пра падзеі, якія адбываліся ў асяродзьдзі неафіцыйнага беларускага мастацтва 1980–1990-х.

Варта згадаць, як пачала фармавацца мастацкая калекцыя Плясанава. Некалі напрыканцы 1970-х ён вырашыў захоўваць працы нефармальных мастакоў. На той час Плясанаў жыў у маленькай «хрушчоўцы». Памерыўшы сьцены сваёй кватэры, пачаў замаўляць жывапісцам невялічкія палотны на зададзеныя тэмы «Майстэрня мастака» (60 x 45 або 45 x 60) й «Ню» (60 x 70 або 70 x 60). Мастакі атрымлівалі палотны, а Плясанаў — творы. Аднолькавыя невялікія памеры працаў давалі магчымасьць зрабіць «дывановую» разьвеску, традыцыйна прынятую ў асяродку савецкіх калекцыянэраў, якія жылі ў маленькіх кватэрах. Безумоўна, узаемадачыненьні Плясанава з мастакамі былі больш плённыя й шырокія, аўтары дарылі Плясанаву й творы, не абмежаваныя зададзенай формулай.

Пачынаючы з чэрвеня 1987 году мастакі, якія ўваходзяць у аб'яднаньне, марна спрабуюць набыць афіцыйны статус, гэта значыць дамагаюцца рэгістрацыі й магчымасьці атрымаць памяшканьне для выставаў і іншых культурных мерапрыемстваў».

Сутыкаючыся з гэтым хаосам мастацкага й культурнага жыцьця вакол сябе, Плясанаў здолеў сканструяваць свой асабісты сусьвет, вельмі камфортнае й прывабнае асяродзьдзе. Бо ўсё, што зрабіў і чым валодае Андрэй Плясанаў, — аўтарская плянэта, сфармаваная зь некіраванага творчага патэнцыялу.

Андрэй Плясанаў «Анёлы не сьпяваюць», 1987. З калекцыі Пітэра Брука, Англія
Andrej Plasanau (Andrei Plesanov) «Angels don't sing», 1987. Peter Brook's Collection, Britain



Артур Клінаў

«ШКЛАТАРА»

Фрагмэнт з раману



У геамэтрыі плошча — лікавая характарыстыка двухмернай фігуры. У архітэктуры — адкрытая, аточаная будынкамі й пасадкамі прастора. У нас — акт збавеньня віны, прынясеньне ахвяры, пасьля якога настае катарсыс.

Нашая Плошча ніколі не прывязаная да канкрэтнага месца. Яна можа быць на Кастрычніцкай, можа — на Леніна, можа — на Коласа, наўрад ці на Бангалёр — у скверы для выгулу сабак, куды звычайна адпраўляе яе Канцылярыя. Магчымая яна на Нямізе, у Курапатах, на вакзале ля Пляцу варот. Але ня мае значэньня, дзе адбудзецца ахвяраваньне, як няважны й лік: пяць, дзесяць, сто чалавек, тысячы тысяч. Важны сам акт прынашэньня.

Час, калі плошча штосьці вырашала, застаўся ў дзевяностых. Час, калі яна будзе нешта вырашаць, яшчэ не прыйшоў. Роля яе ў міжчасьсі — паганскі рытуал, які трэба адбыць, ды заадно паказаць, што падпольле яшчэ існуе. Нагоды звычайна вядомыя: Дзень Волі, Дзяды, Чарнобыльскі шлях. Каго ўкрыжуюць, ніхто толкам ня ведае. Адмысловага ягняці не рыхтуюць. Кінуць на жорны могуць і шамана зь ліку правадыроў партый, могуць і мінака, які выпадкова трапіўся на аўтобусным прыпынку. Небарака, ясная справа, крычыць: «Пакіньце мяне, я чакаю маршрутку на Ўручча!» Але, пізданушы таму пару разоў у хлябальнік, яго адпраўляюць асаблівым маршрутам.

У памкненьні зьліцца з натоўпам паўсюль шмыгаюць усюдыісныя Гугоны. Часам яны складаюць чвэрць, а разам з рэпартэрамі й панамі Альбэртамі з амбасадаў — і да паловы ўдзельнікаў Плошчы. Паны Скамарохі з партыйнага бамонду ім даўно вядомыя, а таму малацікавыя, дый шуму з хаты ад іх замнога. Іхны інтарэс — сьвежыя твары. Касавурачыся на самыя адметныя, яны чакаюць кіўка ад тайнага дарадцы Канцылярыі пана Твардоўскага, а ўбачыўшы, тут жа цягнуць небараку ў вялізны тупарылы МАЗ з закратаванай будкай.

Б'юць балюча, але не да сьмерці. На сьмерць у гэтай гульні маратор. Правілы даўно ўсім вядомыя. У прайскуранце паслуг на ахвярапрынашэньне графа «нанясеньне ягняці цялеснага пашкоджаньня, не сумяшчальнага з жыцьцём», адсутнічае. Нанесьці яго да сьмерці баяцца ўсе, але асабліва самі канцылярскія. Таму ахвярам звычайна даюць сутак пятнаццаць у клетцы з бамжамі. Скамароху могуць упаяць паболей — годзікі два, тры, чатыры.

Але раз на пяць гадоў зьбіраецца асаблівая Плошча — вялікае пяцігадовае веча. На звычайную Плошчу, як правіла, выходзіць адно падпольле. На гэтую ж, як на паганскае сьвята, выбіраюцца ўсім сьветам, з жонкамі, зь дзецьмі на плячах, з калегамі й сябрамі. Многія з тых, хто пяцігодку маўчаў, лічаць за абавязак свой грэх адкупіць.

Рыхтуюцца да гэтай Плошчы сур'ёзна. Ужо за месяц з крамаў зьнікаюць спальнікі й намёты. На сайтах гучаць парады, даюць інфармацыю, як апранацца, што ўзяць, хто будзе сьпяваць, чаго лепей ня піць, дзе можна пераначаваць прыежджым з рэгіёнаў, як паводзіць сябе ў выпадку аблавы. Канцылярскія таксама ня сьпяць. Да гораду сьцягваюцца спэцыяльныя часьці, пачынаюць хадзіць чуткі, што рыхтуюцца тэракты: будуць узрываць, маўляў, лепей пераседзець ліхалецьце дома.

Раней я хадзіў на кожную Плошчу, потым выбіраў найважнейшыя, пакуль яны ўсе не зрабіліся мне не цікавымі. Але пяцігадовага веча я не прапускаў ніколі. Аднак сёлета ўпершыню ў мяне не было жаданьня на яго пайсьці. Бо я добра памятаў папярэднюю Плошчу, пяцігадовай даўніны. Ведаў людзей, якія яе рыхтавалі, разумеў, што за ёю стаіць і за каго там стаяць. Гэтая ж падавалася нейкай каламутнай. Я адчуваў, што за ёй адбываецца нейкая ня ясная мне валтузьня, у якой я буду толькі масоўкай.

Але ўвечары пасьля эсэмэса ад Машы настрой у мяне перамяніўся. Да таго ж заехала дачка й папрасіла яе падвезьці. Яна сустракалася з аднаклясьнікамі непадалёк ад Кастрычніцкай. У адрозьненьне ад мяне, Вера ніводнай Плошчы не прапускала, а тым болей не магла прапусьціць гэтую.

Ужо на пад'езьдзе да цэнтру я крыху пакружыў па прылеглых кварталах, спрабуючы ацаніць настрой канцылярскіх. Звычайна, калі плянаваўся вялікі хапун, машыны з касманаўтамі ставілі ня толькі ў дварах, але й дэманстратыўна на вуліцах. Гэтым разам усё выглядала спакойна. Хутчэй за ўсё, яны недзе былі, але хаваліся па цёмных падворках. Народ з усіх канцоў гораду ўжо сьцягваўся да Кастрычніцкай. Прыпаркаваўшы машыну за ГУМам, ля Сьцёпінскага дому, я тут жа сустрэў Сераду, дырэктара падпольнага тэатру. Павіншаваўшы яе са сьвятам, я рушыў у «Цэнтральны». Да восьмай яшчэ заставаўся час, можна было выпіць кавы й агледзецца.

Звычайна абрад пачыналі менавіта з гэтага. Людзі зьбіраліся на подступах, але выходзіць на плошчу не сьпяшаліся. Нехта рабіў выгляд, што чакае маршрутку на Ўручча, хтосьці заходзіў ва ўнівэрсам выпіць кавы, іншыя нібы выпадкова прагульваліся па праспэкце. Былі, вядома, і тыя, пераважна з маладых актывістаў, хто адразу валіў на Плошчу. Але, калі абрад абяцаў быць сур'ёзным, такіх білі першымі. Пасьля трэцяга мардабою шмат каму надакучвала. Яны або ішлі ў партыйныя лідэры, або рабіліся крыху абачлівейшымі.

Але зараз за вітрынамі ўнівэрсаму, здавалася, было спакойна. Да Плошчы падцягваўся народ, на мінакоў скоса пазіралі Гугоны ў цывільным, але ачапленьня з касманаўтаў не было. Уздоўж праспэкту праз кожныя тры мэтры стаялі толькі даішнікі, з чаго вынікала адно — разгону ня будзе. Тое, што вялікага ахвярапрынашэньня не прадбачыцца, было зразумела й раней. Эўропа рыхтавалася гэтыя выбары прызнаць, а мардабой на прыпынках азначаў бы правал усёй апэрацыі, якую па-майстэрску пляці столькі месяцаў. Гэта была б нават ня кропля смуроду ў гарцы салодкага канцылярскага мёду, а самае што ні ёсьць вядро адборнага гаўнішча.

Нават сьціплае ахвярапрынашэньне не было нікому патрэбнае. Эўропе, якая ўжо шмат гадоў з абурэньнем пазірала на нашыя дзікія рытуалы, рашэньне прызнаць Імпэратара далося няпроста. Цяпер жа, каб зрабіць апошні крок і, праглынуўшы горкую гарошыну, ускласьці на яго карону, ёй важна было хаця б захаваць твар. Імпэратару ж, як паветра, патрэбна была гэтая хай сабе й кардонная, няхай і авансам, але карона. Ён разумеў, што Эўропа й так шмат на што заплюшчыла вочы, але зладзь зараз пры тэлекамэрах мардабой — яна гэтага не стрывае.

Дапіўшы каву, я выйшаў на плошчу. Народ усё прыбываў. Здавалася, настрой людзей быў не такім, як пяць гадоў таму. Тады над усімі вісела трывога. Цяпер жа, хутчэй, адчувалася сьвята. З гучнагаварыльнікаў, расстаўленых па пэрымэтры плошчы, разносілася вясёлая музыка — адмысловы падарунак да сьвята ад Канцылярыі.

Пад «Яся», які крыху двухсэнсоўна касіў канюшыну, усё, што адбывалася, нагадвала запозьненыя зімовыя Дажынкі — вялікае Імпэрскае сьвята ўраджаю. Здавалася, выкаці зараз на плошчу гандлёвыя палаткі са смажнямі й таннай гарэлкай на разьліў ды выпусьці на прыступкі Палацу Рэспублікі ансамбль «Харошкі» — і ілюзія карнавалу ў калгасе будзе поўнай. Пад «Я лягу-прылягу край гасьцінца старога» людзі невялікімі кампаніямі пачнуць уладкоўвацца наўпрост на сумётах, дастануць прынесеныя з сабою вялікія бутлі зь півам і пад вясёлы рогат возьмуцца смажыць на марозе кілбаскі.

Праўда, «Песьняры» сьпявалі не дэманстрантам, а тым, хто коўзаўся на каньках ля вялікай, дваццацімэтровай, аздобленай

сьвяточнымі гірляндамі навагодняй елкі. Штогод напярэдадні каталіцкіх Калядаў на плошчы залівалі коўзанку, але звычайна значна меншую. Цяпер жа, не пашкадаваўшы высілкаў, яе зрабілі вялізнай, ледзь не на ўвесь пляц. Таму дэманстрантам даводзілася туліцца на ўскрайках, на ходніках прылеглых да Кастрычніцкай плошчы вуліц.

На гіганцкай коўзанцы гарэзьнічалі на каньках вясёлыя Гугоніхі й Гугоны. Тое, што гэта яны, не выклікала сумневаў. Якому нармальнаму чалавеку прыйдзе ў галаву катацца ў гэты час на плошчы, дзе зараз, магчыма, пачнуць раздаваць важкія пізьдзюлі ўсім без разбору, а ты на каньках нават ня зможаш дабегчы да падваротні. Пад «Касіў Ясь канюшыну» Гугоны жвава размахвалі рукамі, быццам сапраўды трымалі ў іх косы й штосьці касілі. Пад «Я лягу-прылягу» хтосьці часам куляўся й плаўна, нібы белы лебедзь па возеры, плыў рылам па лёдзе. Так. Гэта было менавіта яно! Начное лебядзінае возера Гугонаў. Яны выконвалі танец маленькіх шэрых лябёдкаў каля навагодняй елкі.

Ах, якая ж Эўропа дурненькая, што заве гэта дыктатурай! Гэта ніколі не было дыктатурай, а толькі гульнёю ў яе. А калі нават і дыктатурай, то новага, не вядомага раней узору — дыктатурай эпохі постмадэрнізму, іранічнай, часам вясёлай, раз-пораз сумнай, з мноствам цытат і зьмяшэньнем стыляў. Яна магла працытаваць Гітлера, але з іроніяй, не папраўдзе. Яна магла гуляцца ў Савецкі Саюз, але толькі па тэлевізары на сэлектарнай нарадзе, бо ніхто даўно не жыве пры марксызьме й само жыцьцё ўжо каштуе не па-савецку. Яна нават умудралася цытаваць Цяньаньмэнь, але ж без крыві. Бо кроў — гэта ўжо ня цацкі. Толькі разок у канцы дзевяностых яна раптам перакрочыла межы гульні, але тут жа сама больш за ўсіх спужалася.

А гэта ж усяго толькі пацешная гульня, дзе насамрэч ніхто нічога не забараняе. Хочаш выйсьці на Плошчу? Калі ласка, абуй канькі ды катайся! Хочаш тэледэбатаў — вось табе прамы этэр пры крывых люстрах, каб народ лепей цябе разгледзеў. Хочаш штосьці нядобрае вякнуць — маеш для гэтага дзьве шматтыражкі: «Зямля й воля» ды «Наша Гета». Хочаш выдаваць няправільны часопіс — ніхто не забараняе. Але рэкламы табе не дадуць і прадаваць будзеш сам з-пад крыса ў падваротнях. А калі патрапіцца мент, ужо не крыўдуй! Парушаеш правілы розьнічнага гандлю.

Спачатку многія ня ўцямілі, што гэта гульня. Такіх прыструнілі. Але паступова ўцягнуліся, разабралі ролі, вызначылі панядзьці й межы, якія лепей не пераходзіць. Бізнэс першы ўсьвядоміў, як і з кім трэба гуляць. Сьледам рыбакі Родзькі ды пралетары Карпы, якія ў постмадэрнізьме слаба кемілі, падмахнулі кантракт, ня гледзячы. Нават блатны сьвет прызнаў новыя правілы. Хаця з рэстараннай нары давялося яму зьлезьці ды перабрацца ў піўнушку бліжэй да парашы.

Даўжэй за ўсіх упіраліся ды забаўлялі публіку кулачнымі бойкамі партыйныя. Крычалі: «Улада — дурная!» — ды лупілі адзін аднаго да крыві па носе. І з кожным ударам усё болей драбнелі ды крышыліся. Франтаўскія рабіліся франтахрысьціянскімі, франтаграмадзянскімі, заходнефрантоўскімі, маладафрантоўскімі. Прафсаюзныя — мэталістамі, тэкстыльнікамі, трактарыстамі. Магілёўскія — клічаўскімі, бабруйскімі, шклоўскімі. А калі зусім здрабнелі, іх на пацешную ролю дурніца-ўлада й без кантракту прызначыла.

Горш было тым, хто ня вызначыўся, не знайшоў яшчэ ў гульні сваё месца ды працягваў крычаць: «Дурная ўлада!» Такіх звычайна адпраўлялі на нары. Праўда, нары таксама былі постмадэрнісцкія, пацешныя і, хутчэй, ганебныя — пятнаццаць сутак з бамжамі. Прафэсійных Скамарохаў усаджвалі больш сур'ёзна, але ня часта й толькі тады, калі яны правілы гульні парушалі.

Ацаніўшы іронію пастаноўкі, я пабадзяўся сярод карнавалу пад елкаю ў пошуках знаёмых. Як ні дзіўна, людзей старой гвардыі, тых з падпольля, хто зазвычай выходзіў на Плошчу, я сустрэў няшмат. Твары былі ўсё больш новыя, мне не знаёмыя. Праўда, народу вакол коўзанкі сабралася ўжо тысяч пад дзесяць. Разгледзець у цемры знаёмых, параскіданых па пэрыметры плошчы, было складана. Я нават ня змог знайсьці Веру, якая таксама недзе тут круцілася зь сябрамі.

Час набліжаўся да восьмай, але галоўных партыйных шаманаў усё яшчэ не было. Буйнога ахвярапрынашэньня сёньня не прадбачылася, відаць, таму яны не сьпяшаліся. Раз-пораз я пазіраў на тэлефон, чакаючы званка ад Машы. Неўзабаве я адчуў, што мерзну. Мароз быў нямоцны, але пранізвалі сырасьць і вецер. Я ж да заклікаў на сайтах не прыслухаўся й заявіўся на плошчу ў піжонскім італьянскім паліто, лёгкіх нагавіцах і, вядома ж, не ў валёнках, а ў такіх жа піжонскіх італьянскіх туфлях. Хутка вырашыўшы, што гулянкаю ўсё й скончыцца, я вярнуўся да машыны й паехаў дахаты.

Ужо на выезьдзе з аркі ля ГУМа я заўважыў вялікую калёну, што рушыла ад вакзалу ў бок Плошчы. Але затрымлівацца я ня стаў, збочыў на Камсамольскую, як тут пачуўся доўгачаканы званок.

— Дзякуй за кветкі! Такіх прыгожых руж мне яшчэ ніхто не дарыў! Вы мяне песціце! — весела, намагаючыся перакрычаць шум навокал, шчабятала Маша. — А мы зь сябрамі на Плошчы! Тут так файна! Проста народнае гуляньне! А людзей столькі — здаецца, увесь горад сабраўся! Чуеце, які шум? Не перакрычаць!

— Ведаю, я толькі што адʼехаў! — прамовіў я зь лёгкім шкадаваньнем. Я чамусьці не падумаў, што Маша таксама можа быць там. У мяне нават мільганула думка вярнуцца, але я тут жа яе адагнаў. Усё ж нашую сустрэчу я ўяўляў інакшай. Ужо напэўна без шматлюднага натоўпу.

— Нічога ня чую! Кажыце гучней! — пракрычала ў адказ Маша.

— Калі мы ўбачымся?

— Давайце ў аўторак вечарам! Панядзелак — дзень цяжкі! У аўторак лепей!

— У колькі табе трэба будзе вярнуцца дахаты? — пракрычаў я, каб асьцярожна прыкінуць сцэнар сустрэчы.

— Да раніцы я нікуды не сьпяшаюся! А на працу мне трэба а дзявятай!

Гэта было тое, што хацеў я пачуць. Ноч і ўвесь вечар. У нас будзе цэлая ноч з аўторку на сераду. Праскочыўшы міма людзей, што сьпяшаліся на Плошчу, міма ціхароў, якія шнарылі сярод іх, міма даішнікаў ля дарогі, я радасны паехаў дахаты.



Ян перайшоў на другі бок вуліцы Леніна, нырнуў у цёмную арку, але, на дзіва, нікога ў двары ня ўбачыў. Звычайна яны хаваліся тут — чорныя людзі ў шаломах. Але зараз, акрамя невялікіх кампаній, што расьпівалі на марозе піва, не было нікога. Прамінуўшы двор, Ян праз наступную арку выйшаў на Энгельса. Тут ужо тоўпіўся народ. З дынамікаў разносілася разухабістая папса, а на вялізным пляцы коўзаліся нейкія дзіўныя тыпы з картаплянымі тварамі.

Плошча здавалася велізарнай, таму ацаніць, колькі народу расьсяродзілася па яе краях, было складана. Тым часам людзі ўсё падыходзілі. Каму ўжо не хапала месца на ходніках, пачыналі займаць коўзанку. Ян таксама ступіў на лёд і рушыў у глыбіню пляцу.

На тым баку праспэкту ён заўважыў вялікі натоўп каля трыбун у сквэры Палацу Афіцэраў. На гэтым баку трыбун пакуль не было, як не было й лідэраў. Людзі хаатычна перасоўваліся, пераміналіся з

нагі на нагу, часам, каб узбадзёрыцца, скандавалі: «Жыве Беларусь!» Машыны, што ехалі па праспэкце, дружна сыгналілі ім у адказ, а так нічога асаблівага не адбывалася.

Хвілін праз пяць з боку вакзалу паказалася даволі вялікая, у некалькі тысяч чалавек, калёна. Людзі, што ўліліся на плошчу, занялі падыходы да Палацу Прафсаюзаў, прыступкі якога тут жаператварыліся ў трыбуну. Ян бачыў, што там распачаўся мітынг, але нічога толкам ня мог расчуць. Падыйсьці бліжэй ніяк было няможна: подступы да палацу шчыльна атачаў натоўп. Выступоўцы штосьці крычалі ў мэгафон, але іх словы да Яна не даляталі. Неўзабаве трывожнай хваляй пракацілася пагалоска, што на валошынскіх напалі, арыштавалі апаратуру, а сам Валошын моцна зьбіты.

Празь нейкі час Плошча скаланулася. Ядро дэманстрантаў ля Палацу Прафсаюзаў рушыла да праспэкту й, лёгка паглынуўшы кволы міліцэйскі кардон, выйшла на праезную частку. Натоўп, што стаяў ля Палацу Афіцэраў, пацёк насустрач, і неўзабаве Ян убачыў, як з усіх бакоў на праспэкт рынулі людзі. Усе, хто ціснуўся па тратуарах, у кутах, падваротнях, зьліваліся ў адзін агульны паток, які накіроўваўся ў бок Незалежнасьці.

Падхоплены хваляй, Ян рушыў разам. Зараз ён бачыў, як іх многа. Цяпер гэта былі ўжо не ліліпуты, што нядаўна сіратліва туліліся ля халодных Імпэрскіх муроў. Паток мацнеў на вачох, зьліваўся ў адно гіганцкае цела, рабіўся ўпоравень са сьценамі й хадой волата крочыў на захад да гэткай жа, як ён сам, гіганцкай плошчы.

Пачуцьцё, блізкае да эйфарыі, ахапіла Яна. Наперадзе луналі сотні сьцягоў, усё новыя й новыя людзі ўліваліся ў натоўп, які тысячамі галасоў скандаваў: «Жыве Беларусь! Жыве!» Мінаючы прыціхлы Палац Дзяржбясьпекі, Ян заўважыў, як нейкі хлопец забраўся на калёну ля ўваходу, скінуў зь яе зялёна-чырвоны сьцяг і пад захопленыя крыкі прысутных узьняў бел-чырвона-белы. Хмурныя фасады Палацу маўкліва й бясьсільна пазіралі чорнымі гірляндамі вокнаў на стыхію, што падкаціла да ягоных муроў. Зараз увесь горад быў падуладны ёй. Супраціву не адчувалася, а ліліпутамі цяпер здаваліся яны — рэдкі ланцуг зь міліцыянтаў, што ціснуліся па ўскрайках, ды нейкія людзі ў някідкіх касьцюмах, якія ўсё старанна здымалі на відэа. Але здымалі Яна ўжо ня раз, ён прыяжджаў у горад ледзь не на кожную Плошчу. Тое, што ў дасье зьявіцца яшчэ некалькі новых старонак, па вялікім рахунку, значэньня ня мела.

Ягонае стаўленьне да ўлады было вядомае яшчэ з той Плошчы — пяцігадовай даўніны, калі ён жыў у намётавым лягеры на Кастрычніцкай. Перамагчы яны тады не маглі, але ўсё ж па-свойму перамаглі. Улада па-сапраўднаму спалохалася. Пасьля начнога штурму той, каму яны хацелі сказаць: «Сыходзь!» — тыдзень не зьяўляўся перад тэлекамэрамі. Казалі, не хацеў, каб народ бачыў ягоныя вочы. Ён жа лічыў сябе мэсіяй, а яны былі проста дзецьмі, а ня штатнымі рэвалюцыянэрамі ці праплачанаю масоўкай. Тады ўпершыню за шмат гадоў цярновы вянок да болю ўпіўся яму ў галаву. Чым скончыцца гэтая Плошча, Ян ня ведаў, але, абачліва прыхапіўшы з сабою цёплыя рэчы, зубную шчотку й тэрмас, быў гатовы й да намётаў.

Неўзабаве яны мінулі Паштамт. Калёна надта расьцягнулася. Ян ішоў бліжэй да сярэдзіны, галава волата была ўжо на подступах да Дому ўраду, а ногі, мабыць, толькі што пакідалі Кастрычніцкую. Пад бой званоў на Чырвоным касьцёле народ спакваля запаўняў прастору плошчы Незалежнасьці.

Хвілін праз пятнаццаць Яну падалося, што ніхто толкам ня ведае, што рабіць далей. Людзі працягвалі скандаваць, махалі сьцягамі, перасоўваліся зь месца на месца, спрабуючы сагрэцца. Нейкія гукі даляталі ад помніка Леніну, але зноўку нічога не было чуваць. Ян пачаў прабірацца бліжэй да манумэнту. Праціснуўшыся да самага эпіцэнтру, ён заўважыў знаёмыя твары: Лапаціна, Хоміча, Міхасёва. Тут жа круцілася мноства журналістаў і тэлекамэр, але галоўнае — хоць штосьці можна было расчуць. Нейкую апаратуру ўсё-такі падключылі.

З трыбуны выступаў Лапацін. Сэнс яго слоў зьдзівіў і азадачыў. Ян адразу зразумеў, што гэта значыць. Такое мог выкрыкнуць чалавек ці ў адчаі, ці будучы абсалютна ўпэўненым у тым, што ён кажа. Можа, Лапацін ведаў нешта, чаго ня ведалі іншыя. Ён абвяшчаў падзеньне рэжыму, заяўляў аб стварэньні ўраду нацыянальнага выратаваньня й неадкладна патрабаваў для перамоваў сілавых міністраў. У перакладзе на скупую канцылярскую мову ён абвяшчаў зьмену ўлады. Але большасьць людзей, да якіх ён зьвяртаўся, гэтага нават ня чулі.

Ян недаверліва ўзьняў вочы на змрочны фасад Дому ўраду, які маўкліва назіраў за ўсім пустымі вачніцамі. Каля яго падножжа ўжо пачыналася нейкая валтузьня, а з пляскатага даху гіганцкага будынку ўглядаліся ў Плошчу чорныя сылюэты снайпэраў.



З усіх цытат дэмакратыі гэта падавалася адной з наймацнейшых. Другую гадзіну па першым канале ішоў прамы этэр, на які запрасілі ня толькі прадстаўнікоў Канцылярыі, але й людзей з падпольля. Удзельнічалі старшыня Цэнтарвыбаркаму, назіральнікі, журналісты, рэдактар «Зямлі й волі». Прысутныя нібы сядзелі за гарбатай ля вялізнага, вышынёю ў мэтар, аздобленага мудрагелістымі крэмавымі ружачкамі вясельнага торту. Кожнаму адразалі кавалачак і давалі пакаштаваць. Той, да каго даходзіла чарга, салодка прыцмокваў языком ды браўся нахвальваць талент кандытэра.

Нават апанэнты, хоць і папракалі за лішак цукру, малую колькасьць узьбітых яек і ванілі, але, здавалася, былі задаволеныя й зусім не зьбіраліся ўляпіць кавалкам у храпу суседу. Пакуль я назіраў за гэтым пастаральным чаяваньнем, у мяне самога зрабілася неяк салодка ў роце. Усё падавалася цудоўным. Хоць Маша зь Верай і знаходзіліся на Плошчы, але там жа было спакойна. Каля дзясятай я тэлефанаваў Машы. Яна сказала, што ўсе ўжо ля Дому ўраду, што тут файна, праўда, надта зімна. Але яна ўжо пасьпела зьбегаць дамоў, дзякуй богу, што побач, папіць гарбаты й троху сагрэцца.

Шоў у прамым этэры мусіла цягнуцца яшчэ некалькі гадзінаў, пакуль ішоў падлік галасоў. Але бліжэй да адзінаццатай я раптам заўважыў на твары вядоўцы прыкметы неспакою, быццам у сваім кавалку торту ён нечакана знайшоў здохлую муху. Прыціскаючы рукой навушнік, ён атрымліваў з апаратнай нейкую інфармацыю, і па тым, як салодкасьць зьнікла з твару, я разумеў: здарылася нешта вельмі нядобрае.

Праз імгненьне вядоўца заклапочана заявіў, што паступіў відэазапіс з плошчы. На экране адразу ж зьявілася карцінка. Нейкія людзі грамілі кіямі дзьверы Шэрага дому. Ашаломлена, ня верачы вачам, я глядзеў на дзікую мясарубку. «Гэта штурм Дому ўраду», — неяк асуджана выціснуў зь сябе вядоўца, відаць, шакаваны ўбачаным ня меней.

Схапіўшы тэлефон, я тут жа набраў Машу. Нумар быў недаступны. Тэлефон Веры таксама маўчаў. Ужо было ясна: найгоршае адбылося. Я кінуўся да кампутару, паспрабаваў зайсьці на старонку «Наш Покліч», але тая не адкрывалася. «Наша Гета» пісала, што невядомыя разьбілі дзьверы ў Доме ўраду, «Свабода» — што пачаўся разгон, а тэлефоны маўчалі. Я зразумеў, што іх адключылі.

Я патэлефанаваў Машы на хатні. Нейкая жанчына, напэўна, маці, з трывогаю адказала, што Машы дома яшчэ няма. Я папрасіў, каб яна мяне адразу набрала, як толькі вернецца, накінуў паліто й выскачыў з хаты.



DSNT87 / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
DSNT87 / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»



DSNT87 / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
DSNT87 / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»

ТАТАЛЬНАЯ ШУМІЗАЦЫЯ

АНДРЭЙ ДЗІЧЭНКА

Прысутнасьць нойзу ў беларускім кантэксьце — зьява глыбінная й неспазнаная. Тым ня менш андэрграўндная сцэна існуе, прапагандуючы поўнае адмаўленьне ад клясычных жанраў музыкі. Што такое беларускі нойз і хто ягоныя ключавыя фігуры?

ВЫТОКІ ШУМАВОГА АНДЭРГРАЎНДУ

Фармаваньне нойзу — гэта адзін з фрагмэнтаў нонканфармісцкага дывановага бамбаваньня масавай культуры. Выверaныя ўзоры экранных зорак і завуаляваны культ спажываньня дзеля ілюзорнай мары, акрамя захопленага ляманту масаў, таксама выклікалі бесьсьвядомы рык аўтсайдэраў-адзіночак, якія прыдумалі новы спосаб выяўленьня свайго пратэсту з дапамогаю абсалютна не спалучальных гукаў.

Нягледзячы на тое што сама ідэя мяшаць гукі ў хаатычным парадку была закладзеная італьянскім футурыстам **Луіджы Русола**, свой дэструктыўны кантэкст гэты жанр музыкі атрымаў у другой палове XX стагодзьдзя.

Краіны Захаду залівае мэдыйнымі брудапатокамі, людзі ў іх цялёпкаюцца, а ўжо на дне, сярод віру й мяцежных думак, зьяўляюцца першыя радыкальныя элемэнты. У свае музычныя экспэрымэнты індустрыяльны гурт **«Throbbing Gristle»** укладаў канцэпты, якія выяўлялі інфармацыйны дыктат і эксплёатацыю, немагчымасьць асобы супрацьстаяць гэтаму й бязьмерную ўладу грошай над усім і ўся.

Кульмінацыяй разьвіцьця жанру сталі працы амэрыканскага мастака й пісьменьніка **Бойда Райса**. Перакручваючы й перамешваючы фрагмэнты плёнак з запісамі папулярных сьпевакоў, шахтар нонканфармізму дакапаўся да шумавой сутнасьці клоўнаў вялікіх сцэн. Як вынік — ідэалёгія нянавісьці й разбурэньня стала на ўстойлівыя рэйкі, і ўвесь гэты інфэрнальны цягнік рушыў да новых вяршыняў плянэтарных маштабаў.

Найбольш радыкальная форма нойзу нарадзілася ў Японіі з падачы **«Merzbow»**. Галоўны ягоны канцэпт — шум у параўнаньні з музыкаю бесьсьвядомы, а значыць агаляе д'ябальскі складнік сапраўдных чалавечых спадзяваньняў. Што цікава, адзіны сталы ўдзельнік «Merzbow» **Акіта Масамі** меў гонар выступаць у савецкім Хабараўску. Машына перабудовы працавала напоўніцу, і таму Акіту прадставілі як беднага японскага музыку, творчасьць якога гнюсныя капіталісты адправілі на эшафот. Магчыма, гэта была адна з ключавых падзеяў у гісторыі нойзу на постсавецкай прасторы.

Неўзабаве, пасьля таго як жалезная заслона рассыпалася ў попел, нешта падобнае пранікла на неабжытыя прасторы Усходняе Эўропы. Тарпэдны залп у «Nihil» зрабілі першыя беларускія экстрэмальныя каскадэры. Адзін з музыкаў эпохі канца дзевяностых — пачатку нулявых — **Павал Гвозьдзь** з сваім праектам **«Нойзаў каўчэг»**. У сваім інтэрвію Павал распавёў пра тое, дзе чэрпалі натхненьне генэратары шумоў і якую ролю ў гэтым адыгралі нефарматныя зіны.

— Калі ты ўпершыню зразумеў, што нойзавы рух ёсьць у Беларусі?

— Я б не сказаў, што ў Беларусі калісьці быў нойзавы рух. Напрыканцы дзевяностых атрымалася так, што з роднай Горадні ў складзе вясёлай кампаніі мы прыяжджалі ў сталіцу на калякультурныя мерапрыемствы, знаёміліся зь людзьмі, абменьваліся запісамі й кнігамі. Трэба разумець, што на той момант у Беларусі не было канкрэтнай шумавой сцэны — больш выразныя абрысы субкультурныя плыні набылі ў першай палове нулявых. Цалкам нармалёваю зьявай была стылістычна-жанравая разнастайнасьць удзельнікаў, здаралася, на адным канцэрце гучалі й рок, і панк, і рэгі, і шумавыя ансамблі — гэткі нефармальны канглямэрат. Разьвіцьцё й рух трымаліся на ўзроўні актыўнасьці канкрэтных асобаў. Маё ж паглыбленьне ў шумавую стыхію зьвязанае з контракультурнымі каранямі й традыцыяй панк-року й адбылося найперш дзякуючы знаёмству зь Мітрычам (Юркевічам) і Ігарам Конікам.



LUIGI RUSSOLO

FUTURISTA

L'Arte dei rumori

EDIZIONI FUTURISTE DI "POESIA"

CORSO VENEZIA, 61 - MILANO

1916

Увогуле, у сытуацыі адсутнасьці інфармацыі ў той пэрыяд людзі каапэраваліся й рабілі сумесныя акцыі. Варта адзначыць, канкрэтныя мерапрыемствы мелі статус традыцыйна штогадовых, як фэстываль «Раздавім фашысцкую гадзіну» напрыканцы дзевяностых — пачатку нулявых, што аб'ядноўваў якраз разнажанравых контракультурных артыстаў з розных гарадоў. А ў адзін з прыездаў на мерапрыемстве «Вольныя Танцы» я ўпершыню ўгледзеў жыўцом панк-індустрыяльны балаган у выкананьні менскіх **«Flower will»** (Мітрыч і Ільля Сін).

> Noise accompanies every manifestation of our life. Noise is familiar to us. Noise has the power to bring us back to life. On the other hand, sound, foreign to life, always a musical, outside thing, an occasional element, has come to strike our ears no more than an overly familiar face does our eye. Noise, gushing confusely and irregularly out of life, is never totally revealed to us and it keeps in store innumerable surprises for our benefit. We feel certain that in selecting and coordinating all noises we will enrich men with a voluptuousness they did not suspect.
>
> – Luigi Russolo, The Art of Noise (1913)

Адзначу таксама, што найбольш актыўнае контракультурнае жыцьцё варылася ў катле газэты **«Навінкі»**, творчы калектыў якой заўсёды цёпла падтрымліваў маладыя й палкія ініцыятывы, ці то самадрук, ці то музычны флянг.

Шмат якім праектам была ўласьцівая імправізацыя, а апроч таго актыўна практыкаваліся шокавыя пэрформансы. Падчас гэткіх акцыяў людзі сустракаліся, абменьваліся інфармацыяй. А потым была хваля, калі людзі пачалі выдаваць фэнзіны.

— А ці былі нейкія ключавыя канцэрты, прысьвечаныя шумам?

— Так, напрыклад, у 1999 годзе сюды прыяжджалі піцерскія праекты: **Філ Валакіцін** з гуртам **«Талёнаў няма»**, а гурт **«Думаць»** дабраўся ў Менск узімку аўтастопам (!!!). Канцэрт праходзіў у клюбе «Касмаполітэн», якога цяпер не існуе. Там жа ўдзел браў лякальны гурт **«Лак і Люк»**, выступ

Ня варта забывацца на тое, што ў шапіках «Саюздруку» яшчэ актыўна дыхала «Музыкальная газета» («Немига» зьдзьмулася), дзе рэгулярна абнаўляліся калёнкі пра індустрыяльную музыку й ня толькі. Плюс у рубрыцы «Знаёмства» людзі знаходзілі адно аднаго паводле музычных сымпатыяў і зацікаўленьняў. У сытуацыі адсутнасьці інтэрнэту гэта было важна.

Зь нерэгулярных выданьняў знакам якасьці адзначу позьнія **«М-Журнал»**, **«KLёk Dva»**, **«Электронная Музыка»** (В. Краснагір), **«New Musical Import»** (П. Беразоўскі).

У сярэдзіне нулявых зінаў было шмат, прычым у розных гарадох нашае краіны. Адзін зь першых гарадзенскіх анарха-панкавых зінаў называўся **«Дура»**. У Менску Мітрыч рабіў зін **«Выгребная яма»**, дзе хапала музычных старонак. А потым яны пачалі расьці як грыбы: **«Ребро жесткости»**, **«Заибок»,**



якіх суправаджаўся дзействам пэрформанс-групы **«Тэатар псыхічнай неўраўнаважанасьці»**. Хлопцы гулялі ў футбол часткамі сьвіное тушы пад жывое й шумавое суправаджэньне. У выніку адміністрацыя клюбу прыпыніла канцэрт да выступу **«Талёнаў»**. Усе, хто хацеў, дружна паехалі на працяг канцэрту ў прыватны дом на Грушаўцы. Працяг быў ня горай, чымся ў клюбе!

— Мы гаварылі пра крыніцы інфармацыі. А ці можаш назваць яшчэ якія-кольвек зіны? Ды й што яшчэ акрамя іх служыла крыніцамі інфармацыі?

менскія арт-літфэнзіны **«Неолитиет»** і **«Залупа Борхеса»**, а таксама гарадзенскі **«Рабочий гудок»**. Нават у Ламавічах быў панкаўскі друкаваны орган — называўся **«Падеж скота»**.

Акрамя гэтага, хачу зьвярнуць увагу на тое, што ў Менску быў тэматычны зін **«Трюмхейм» («Жытло шуму»)**, прысьвечаны выключна нойз-экспэрымэнтальнай музыцы.

Затым ініцыятыўныя актывісты сыстэматызавалі аб'ёмы й тэматыку тагачасных самадруку й літаратуры й запусьцілі Альтэрнатыўную бібліятэку, у якую кожны мог запісацца…

— А ці было падобнае жыцьцё за межамі Менску?

— Так. Напрыклад, у Горадні напрыканцы дзевяностых мы рабілі акцыю **«Засекі пэрыфэрыі, альбо Засваеньне культурнае прасторы»**. Пакатаўшыся па польскіх сквотах, мы натхніліся іхным досьведам і вырашылі зладзіць глябальны культурны акт. За драматычным тэатрам паблізу ракі Нёман была закінутая пральня (зараз там нейкая карчма). Мы падрыхтавалі залю — ачысьцілі памяшканьне ад сьмецьця, пазабівалі вокны, запрасілі да ўдзелу сяброў — мастакоў, паэтаў і музыкаў. І гэтак праз сарафаннае радыё атрымалася сабраць прыстойную колькасьць артыстаў і публікі!

— А што тычыцца канкрэтна нойзу, то якія гурты зь Беларусі засвоілі гэты жанр?

— У галаву прыходзяць **«Flower will»**, **«Kritchev vs. Ban»**. Напрыканцы дзевяностых — **«Karaoke Vomit»**. Частым госьцем у Менску быў грамадзянін сьвету **Глеб Мальцаў** (лідэр эспэранта-нойз-кар-праекту **«Piĉismo»**). Зноў жа дзеля «Выгребной ямы» Мітрыч зьбіраў запісы з мэтаю стварэньня касэтнага зборніку **«Туалетная папера».** На сутыку дзевяностых і нулявых выйшла першая касэта.

Асабіста ў мяне тады быў імправізацыйны праект **«Са скуры лезьці»**. Не магу сказаць, што я натхніўся тады выключна шумамі. Хутчэй, у той пэрыяд на мяне паўплывала нойз-рокавая клясыка лейблу **«Touch and Go»**. Хацелася гэта зрабіць як мага больш вар'яцкім і па максымуме падключаць электронныя аналягавыя інструмэнты: прымочкі, сынтэзатары, рытм-машыны — усё ішло ў справу. **«Са скуры лезьці»** — гэта энэргетычныя прасьвятленьні праз музычныя практыкі.

З нулявых я пачаў зьбіраць усялякі хлам, што выдае гукі. І, як помніцца, дзеля другога зборніку «Выгребной ямы» запісаў некалькі жывых праектаў: **«Шлюбныя гульні драпежных істотаў»** (гітарны нойз-рок плюс эмбіент-нойз і экспэрымэнты з накладаньнямі-рэвэрсамі й хуткасьцямі шпулечнага магнітафону з удзелам бубнача **«Contra la Contra»** Васіля) і **«Dejecta»** (экспэрымэнты з аналягавым гукавым модулем ад электронных барабанаў **«Фарманта УДС»** і жытомірскага рэвэру РХ-1100). Зборнік так і ня выйшаў у сьвет. У 2002-м я, Ігар Конік і Аркадзь Green Ляпёхін утварылі антымузычны power-violence ансамбаль **«Lamant»**. Green таксама выдаваў культавы зін **«Xerotika»**. З гітарыстам Сяргеем Крысам у іх быў выдатны праект **«Selfshit»**. Сёньня ўсё гэта можна знайсьці ў сетках.

— Ці былі нейкія адмысловыя мерапрыемствы альбо канцэрты па гэтай тэматыцы?

— Як ужо казаў, **«Са скуры лезьці»** заўсёды выступалі на агульнай пляцоўцы. Здараліся розныя рэакцыі на нашыя нешматлікія вар'яцкія шоў. Напрыклад, быў вясёлы канцэрт у Горадні ў клюбе «Клетка», пасьля якога Воля Аксюціна (аўтар прадмовы й рэдактар кнігі Крэйга О'Хары «Філязофія панка») запрасіла нас у Маскву сыграць канцэрт. Там мы зладзілі рытуальны пэрформанс у клюбе імя Джэры Рубіна. Публіка была ў шоку, але чалавек пяць падыйшлі шчыра падзякаваць нам.

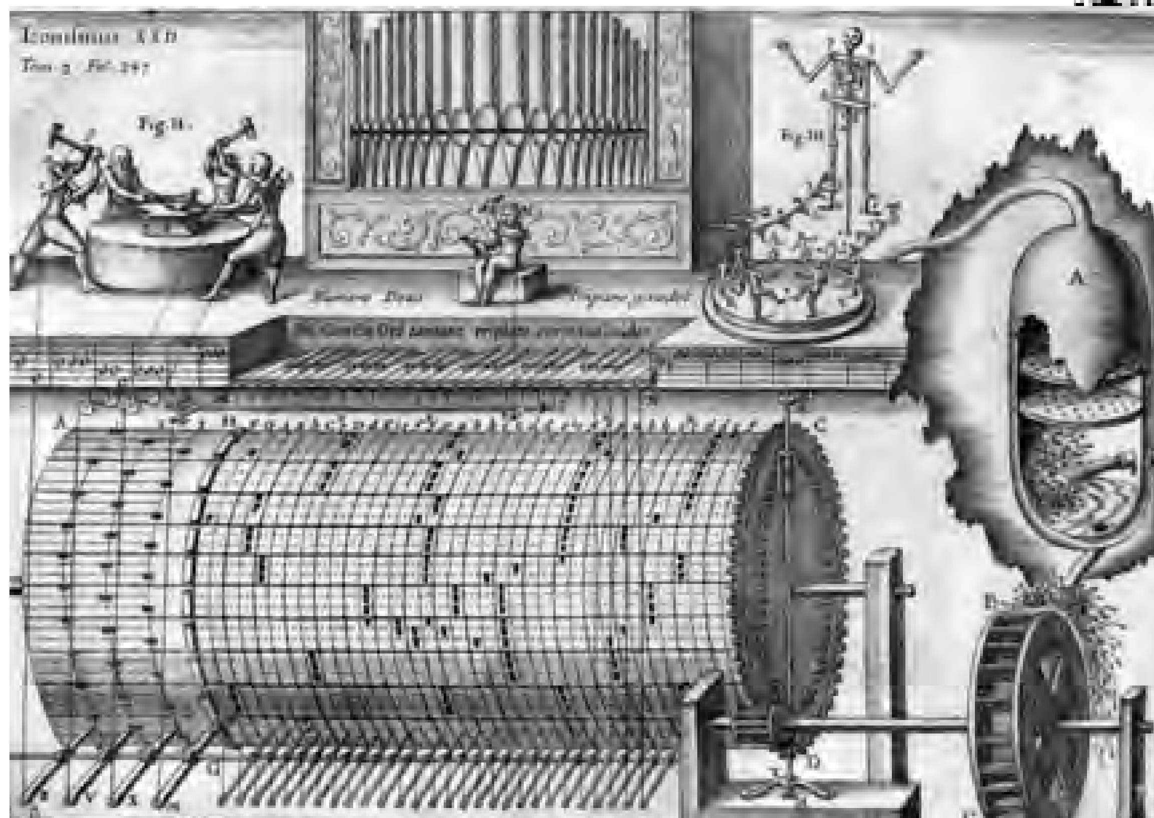
У менскім асяродку ў тыя часы актыўным маторам музычных, радыё- й канцэртных праектаў быў Улад Бубен. Плюс на хвалях «Радио-Стиль» можна было пачуць перадачы, прысьвечаныя экспэрымэнтальнай музыцы, ад Дзьмітрыя Калесьніка. Часам у студыі жыўцом выступалі беларускія праекты. Радыёстанцыяй кіравалі сужэнцы Пратасавы, што ў далейшым зайгралі ў праекце **«Ambassador 21»**. Памятаю, што рэгулярна й з задавальненьнем сачыў за этэрам!

— А што можаш распавесьці пра твой цяперашні праект?

— **«Нойзаў каўчэг»** — гэта сяброўскае фармаваньне, у пэўным сэнсе — працяг настрою **«Са скуры лезьці»**. Мы з гітарыстам Ігарам у 2010-м гралі ў скандальным ансамблі **«Bottle Suckers»**, пасьля распаду якога хацелі працягваць супрацоўніцтва, але ў іншым жанравым полі. Да таго ж зразумелі, што нам абрыдлі руцінныя рэпэтыцыі. Так мы сталі на шлях імправізацыі. Немалаважны кантэкст творчага ўзаемапаразуменьня — у Ігара за плячыма быў досьвед удзелу ў экспэрымэнтальным праекце **«Exsouninhstip»**.

«Нойзаў Каўчэг» — не зусім музычны праект. Нам важнейшая энэргія жывых сытуацыяў прысутнасьці скрозь прызму альхіміі гукавых практыкаў. У гэтай справе ў нас ёсьць верныя памочнікі й паўнавартасныя ўдзельнікі — нашыя прыборы й інструмэнты. Зь іхнаю дапамогай мы можам літаральна агаліць жыватворчую атмасфэру. Мы ня робім прынцыповых запісаў — значна каштоўнейшыя для нас пачуцьцёвае яднаньне й момант партнэрства ў сакральных імгненьнях працэсу. Калі хочаце, гэта сапраўднае жывое энэргетычнае ўзаемадзеяньне, падобнае да пачуцьцёвай блізкасьці. Менавіта таму штораз мы выходзім на сцэну «з чыстага аркуша». Гучаць жыўцом — для нас больш прынцыповая справа, чымся архітэктура студыйных сэсіяў.

Першыя нашыя выступы цесна зьвязаныя зь мерапрыемствамі каля фэстывалю «Дах» пачынаючы зь 2010 году як у Менску, так і на «другім беразе» — у Бэрліне, у сьценах культурнага цэнтру «Тахелес». Фэстывальныя праграмы былі прымеркаваныя да пэўных тэмаў і мэмарыяльна-гістарычных падзеяў і прадстаўлялі міжнароднаму агляду творчасьць як сучасных маладых артыстаў, так і вядомых беларускіх



майстроў. «Дах» у пэўным сэнсе стаўся своеасаблівым міжнародным паромам, які зьвязаў творчыя пакаленьні з розных краінаў. За гэта хочацца сказаць сардэчны дзякуй куратарам Алесю Родзіну й Мітрычу (Юркевічу).

NOISE MADE IN BELARUS

Удзельнікі шумавых праектаў распавядаюць, як дакаціліся да гэткага жыцьця й якія шумавыя ілюзіі ўкараняюцца ў іхны розум.

AVOID LUMPING

tr

f *ppp* *sffz*

With pesto

Credenza

Slippery when wet

Like a minuet

from the frog *mf* *p*

A

W

What's opinion

If you can't play this, why don't you call your Mommy

Pass the chicken, please

Beethoven this ain't

in the frog

Use smooth side of Violin

ACTIVATE GERMAN HAND PEDAL

Cantinflas

With much passionfruit

Everyone rotate one chair

through the frog

As a minuet

Whip it, whip it good

WET REED

SLEEP FOR TWO BARS

There is no wrong way to play this

Notice: If you are a 2nd Violinist, please do not use a 1st Violin. Use the 2nd Violin you were issued.

START OVER

return to the schwartzenegger

Lean forward

perpendicular to the frog

Play a little faster than the others

REMAIN SEATED

Like a rolling stone

Is this being recorded?

Ouch! Stop putting your bow there!

Keep your fingernails to 1/2 inch

Switch to aluminum bow

Return instrument if it says "Mattel" ®

JUSTIN, WAKE UP!

Leap over Cellist

SAND BOW TO TASTE

in spite of the frog

far away from the frog

divisi

Glissando using tip of nose

Play real zippy-like

I saw Elvis in the 4th row!

Like (or as) the Rolling Stones

Bowing is mandatory

Shock therapy may be necessary to finish

More faster

Use a semi-full pitching wedge to back of green

Darnelle, did you have a burrito for lunch?

Move those chubby little fingers!!

Swedishly

Hey look - rainbow slurs

remove frog from bow

Cajun-style

B

W

ffff *fff*

This music really stinks!

without the frog

TURN MUSIC UP-SIDE-DOWN

Finger with right hand and bow with left hand

Phoenicians must leave the tar pit soon

CODA

(*Spoken:*) When will all the jack-in-the-pulpits be hand-canceled?

DESTROY ALL YOUR BARRY MANILOW 8-TRACK TAPES

Publishers note: The composer was born under a blue August sky in a small fur trading village in northern Lapland. There he learned the art of shrapnel making...

My brain hurts even more

APPLY BROWN LIQUID NOW!

Change to your Sears® Violin

This is actually unplayable

Canadians pizzicato

Whistle high note

Remove Cellist from ice

Thank God that's over with! Let's get to Taco Bell ®

10

Here, Anya Garba

Re-coat all the piñatas with marmalade until most of the ox drivers have discovered the tube of anti-matter won't fit into some Barbie ® dolls

pp

the frog has left the building

"I've got blisters on my fingers" —*John Lennon 1969*

Pluck with dignity

INFLATE THE CIRCUS CLOWNS

O.K., who ate the resin?

upside the frog

LIKE A POLKA

mf

p

f

p

sffz

Real big notes do not exist

Bow sideways

These frog jokes are getting lame

Important notice: Before leaving stage, players must deposit their instruments in the appropriate barrel.

Players may not fly above the audience during performance

Mrs. Pibb, help me get Boris off the floor, please. Mrs. Pibb??

USE THE CAT HANDLE

Hum something from "Brigadoon"

If arm falls off, reattach and play much slower

"Musically, this is not very challenging." —*Isaac Stern*

Mmmmmm. Delaware Punch ®!

Australian speed bowing rules apply

Use "slap" bass method on F#'s

Like a faerie's aire

Any players from Wisconsin are free to roam among the audience members and look for Mr. Howngs

I am never playing this thing again!

of the frog

Inspected by No. 345

fmp

Only felons may kill the oafish audience members

D. S. al CODA

Fine

МАКС, ПРАЕКТ «СМРУП»:

— У 16 гадоў я зразумеў, што панк-рок — гэта не маё. Усё пачалося з экспэрымэнтаў на хатнім кампутары. Да таго ж я купляў розныя гітарныя пэдалі й самастойна вынаходзіў усялякія незвычайныя мэтады гуказдабываньня. Калі ў выніку пачалі атрымоўвацца нейкія сюррэалістычныя страшэнныя формы, то зразумеў, што гэта маё. Мне агідныя пазытывісты й геданісты, бо яны маняць. Што тычыцца разьвіцьця майго праекту, то гады чатыры таму выйшаў на «Operator produkzion». Таксама нядаўна пазнаёміўся зь Юрыем з «Shebuzzz». Гэтых людзей магу з упэўненасьцю назваць сябрамі.

Шчыра кажучы, мне здаецца, што нойз-культура сёньня звалілася ў лапы спажыблядзтва й рухаецца да свайго заняпаду. Магу сказаць, што новага росквіту ня будзе. Але абавязкова штосьці прыйдзе на зьмену.

Я не магу сказаць, што тое, чым я займаюся, — гэта шум. Гэта болей за шум, бо, як і ўсялякая сьвядомая творчасьць, вядзе да прасьвятленьня й росквіту.

КАРАМАЗАЎ, ПРАЕКТ «DEPROVERST» (РАНЕЙ «SOUZ DAHAU»):

— Нойз ня можа перажыць свой росквіт, бо гэта плыні хаосу. Як казаў яшчэ Лебедзеў-Франтоў, шум — гэта адна зь першасных формаў быцьця, з разьвіцьцём машыннае індустрыі «мастацтва шумаў» супадае з дактрынамі вяртаньня да базысных мадэляў існаваньня (напрыклад, у сацыяльнай інжынэрыі — анарха-камуністычная абшчына). Калі ўсё пачыналася, мы гралі пратэставы панк і спрабавалі прамовамі й акордамі штосьці данесьці да людзей. Але ва ўмовах, калі інфармацыйныя войны засьмечваюць розум, гэта сталася немагчымым. Клін выбіваюць клінам, а таму наш выбар — гэта плынь агіднага, рызаматычнага, машыннага бесьсьвядомага. А акрамя гэтага — эпатажная экстравэрсія, як тэракт 11 верасьня. Што будзе далей? Гэтага ніхто ня ведае. Будзем спадзявацца, што з усяго гэтага бруду ўсплыве штосьці, што пачне фармаваць новую рэальнасьць, больш дасканалую, дзе адсутнічаюць гвалт і адчужэньне. А таму ўжо высьвятліцца, што гразевае возера — гэта люстра, а пачвара — нашае ў ім адлюстраваньне.

УЛАД АЎРАМЕНКА, ПРАЕКТ «ДРАЦЯНЫ ЧАЛАВЕК»:

— З галавою ў нойз я паглыбіўся гады два таму, калі ў звычайнай музыцы ўсё стала зусім нудна. Пачалося ўсё са знаёмства з творчасьцю гурта «Einstürzende Neubauten». Я ўяўленьня ня меў, што адбывалася на беларускай сцэне ў пляне экспэрымэнтальнай музыкі тады. Дый увогуле ў нойз я прыйшоў дзякуючы Бліксе Баргельду зь цьвёрдаю ўпэўненасьцю, што шумець трэба, менавіта грукаючы ломам па мэталічнай пласьціне ці трубах, а не з дапамогаю сэмплеру ці ўсялякіх электронных прымочак.

Першы досьвед атрыманьня гуку — гвалт над маёю бас-гітарай і як вынік — запіс альбому «OCTBR». Пасьля прэзэнтацыі на «Ultra-music» альбом выйшаў на лейбле «FOR LETTER».

Што тычыцца нойзу ў Беларусі, то пра ягоную гісторыю гаварыць яшчэ рана. Тым больш што сёньня назіраецца нейкі росквіт на шумавой сцэне. Зараз у самога ёсьць адзін альбом, зробленыя тры спліты. Акрамя гэтага, на нашым лейбле «Rubber Johnny» неўзабаве выйдзе зборнік беларускага нойзу.

Мяркую, праз дваццаць гадоў ужо будзе што ўспомніць. Увогуле, гэтая таталітарная музыка выдатна адпавядае нашым усходнеэўрапейскім прасторам.

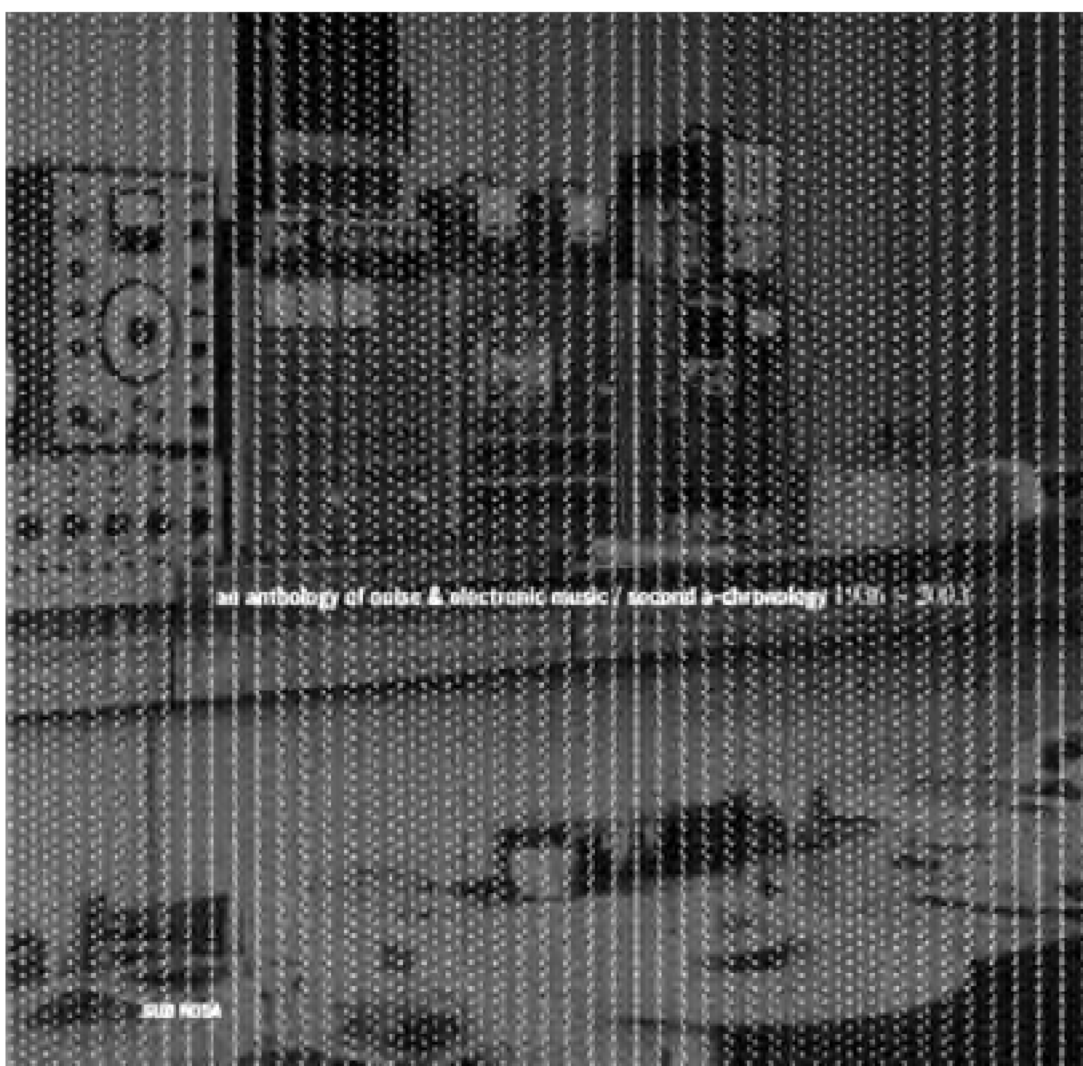
АЛЯКСАНДАР ДЗЕМІДЗЕНКА, ПРАЕКТ «RE123+»:

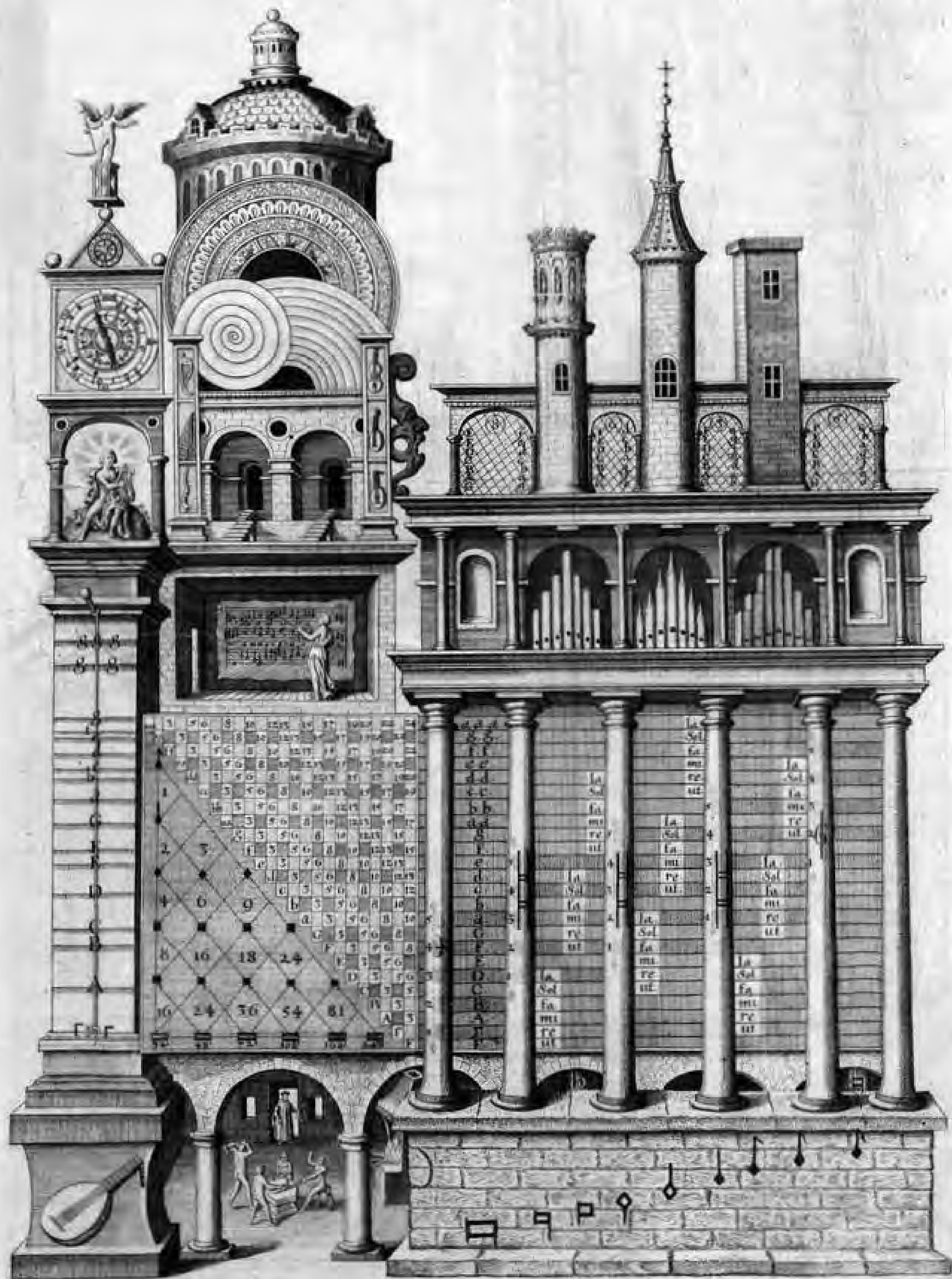
— Што тычыцца майго захапленьня нойзам, то я быў натхнёны гуртамі «Sonic Youth», «Earth», «Maldoror», якія слухаў на пачатку 2000-х. Заўсёды нармалёва ставіўся да розных формаў гукавога мастацтва (ці то «Stomp Out Loud», ці то «Merzbow»). «Мэтад нойзу» мне дапамагае выказаць нейкія цьмяныя, ірацыянальныя адчуваньні. Гэта нейкія веды зь іншага сьвету на мяжы сну й рэальнасьці.

Мой праект «Re123+» пачаўся вельмі проста: я паспрабаваў зрабіць гукавую падложку дзеля выступаў асноўнага гурта «Re1ikt», але ў выніку аказалася, што створаны матэрыял гучыць сам па сабе. Наступны этап — гэта жывое выкананьне на дыску «Instinctive Talks», які я прапанаваў стварыць у якасьці падарунку дзяўчыне, якая сталася маёю жонкай. Потым — жывыя выступы («Night 183 days long»).

Калі распавядаць пра справы творчыя, то мне блізкая плятонаўская канцэпцыя пра сьвет эйдасаў, а ў жыцьці — дэвіз: «Любоў выратуе сьвет».

Увогуле, чалавечая фантазія бязьмежная, таму заўсёды ёсьць куды рухацца. А калі гаварыць пра беларускі андэграўнд, то гэты панятак у маім разуменьні размыты.




La
Sol
fa
mi
re
ut

АДАМ ГЛОБУС

МАЙ

Словы пра мастака Мая Данцыга

КРЭСЛА

У букіністычнай краме «Веды» я павітаўся з Данцыгам. Ён сядзеў на крэсьле й гартаў альбом. У твары Мая Вульфавіча Данцыга не было ніводнай крывінкі. Колькі я хаджу ў гэтую краму, ніводнага разу ня бачыў, каб некаму з пакупнікоў прадавачка вынесла крэсла. А тут вынесла, бо Данцыг глядзеў на наш сьвет зусім ня так, як гэта робяць жывыя. Варта было спытаць у Мая Вульфавіча пра іншы сьвет, але я пасаромеўся, бо паспадзяваўся на наступную сустрэчу, як робяць усе жывыя.

ПАСЬЛЯДОЎНІКІ

У Данцыга ніколі не было пасьлядоўнікаў. У Савіцкага, у Вашчанкі, у Бараноўскага іх было шмат, а ў Мая Данцыга не было. Усё жыцьцё ён выкладаў жывапіс, усё жыцьцё вучыў маладых мастакоў, і яны старанна вучыліся, але не насьледавалі ягоныя прыёмы, ягоныя тэмы, ягоны падыход да мастацтва. Данцыг не зьбіраў вакол сябе аднадумцаў, як гэта рабілі Хадыка й Кішчанка. Данцыг на працягу свайго доўгага творчага шляху быў самотны й застаўся самотны са сваімі пошукамі й знаходкамі.

ТРЫ ВОКІ

Май Данцыг купляў кансэрваваны гарбуз ня слоікамі, як звычайны чалавек, ён купляў цэлую скрыню, поўную слоікаў з салодкім гарбузом. Палатно ён набываў рулёнамі, пэндзлі — пукамі, кнігі — чамаданамі. Ёсьць такія асобы, што назапашваюць сабе сродкаў ажно на тры жыцьці. Яны набіраюць сабе інструмэнтаў для працы, як для трох работнікаў. Данцыг і карціны свае пісаў такіх шырокафарматных памераў, што, каб іх нармальна пагледзець, чалавеку трэба тры вокі.

ПАРТЫЗАНЫ

Данцыг разам з Савіцкім ствараў вялікі міт пра беларускіх партызанаў часоў Другой Сусьветнай вайны. Данцыг напісаў агромністае палатно «Партызанскае вясельле», а Савіцкі — «Партызанскую Мадонну». Шкада, што ніхто зь іх не напісаў «Партызанскага анёла зь лілеяй і аўтаматам» ці «Партызанскі лясны сэкс». Зрэшты, ні Савіцкі, ні Данцыг у партызанах не былі, таму малявалі партызанскае жыцьцё па ўяўленьні. Аднойчы Данцыг зрмаляваў яго з карціны Рубэнса. Данцыгаўская партызанка карміла цыцкаю агаладалага ў балотнай блякадзе змагара. Карціну цэнзары не прынялі, і шырокі глядач яе ня бачыў. Постмадэрністычны ход зь перамалёўваньнем Рубэнса мастакам спадабаўся, але былыя партызаны не захацелі пагаджацца, што нехта зь іх у цяжкі момант харчаваўся жаночым малаком, забіраючы яго ў дзіцяці.

ВЕСЯЛОСЬЦЬ

Данцыг — вясёлы чалавек. У яго выдатнае пачуцьцё гумару. І ўсё ж... Калі маладзейшыя мастакі пачалі зь яго падсьмейвацца, рабілася крыху ніякавата, бо Май Вульфавіч быў безабаронны супраць засьпіннага пасьміханьня. Ён губляўся... Некалі даўно Малішэўскі сказаў, што карціна Данцыга «Ў студыі Сяргея Пятровіча Каткова» сьмярдзіць гнілым мясам, маладзейшыя пачалі разносіць жорсткі жарт пра смурод. Я патрапіў у складаную сытуацыю, бо карціна была кепская, а жарт зажорсткі. Я вырашыў маўчаць. Пазьней я маўчаў і нічога не казаў студэнткам, што сьмяяліся з Данцыга, які ня можа падняцца на другі паверх і праводзіць заняткі на першым, седзячы на калідоры. Насьмешак і кпінаў з Данцыга робіцца болей і болей. Яго шкада, бо ён ня ведае пра злоснае пахіхікваньне цынічных мастацтвазнаўцаў. Іншыя мастакі ведаюць стаўленьне да сябе, а Май Данцыг ня ведае, таму яго й шкада, бо выглядае ўсё гэта драматычна.

ГАЗЭТНАСЬЦЬ

Май Данцыг любіць кнігі й альбомы. Ён назьбіраў адну з найлепшых бібліятэк сярод менскіх мастакоў. З усіх падарожжаў Данцыг вяртаўся з чамаданамі, поўнымі — як падняць — кніг. І пры ўсім пры гэтым Данцыг — мастак газэтны, а ня кніжны ці альбомны. Ён заўсёды актуальны ў фармаце сьвежай газэты. У кнігах і альбомах яго творы выглядаюць легкаважнымі й састарэлымі. Таму Мая Вульфавіча любяць газэтчыкі й ня любяць аўтары манаграфій.

ДЭМАКРАТЫЧНАСЬЦЬ

З намі — студэнтамі — выкладчык Май Данцыг быў падкрэсьлена дэмакратычны, выразна свой, амаль што роўны. Ад такіх узаемаадносінаў хацелася крыху дыстанцыявацца, таму я не прамінаў лішні раз сказаць «Май Вульфавіч». Я тады лічыў і зараз лічу, што адлегласьць паміж вучнем і настаўнікам павінна быць максымальна вялікая, каб, калі што здарыцца, нікому не было занадта балюча й крыўдна.

ВУЧАНІЦЫ

Ці спаў Данцыг — заможны й пасьпяховы мастак, тэмпэраментны мужчына й цікавы выкладчык — са сваімі вучаніцамі? У мяне пра гэта перапытвалі шмат цікаўных. Думаю, што здаралася й такое. Ніякіх доказаў у мяне няма. Калі й былі б, я ўсё адно пакінуў бы кампраміснае «думаю». Маю права думаць, што Данцыг часам спаў са сваімі любімымі вучаніцамі, і я яго не асуджаю.



DREAM / Матэрыялы стрыт-арт-супольнасьці «SIGNAL»
DREAM / Materials of Belarusian street art community «SIGNAL»

АПТЫМІЗМ

У Данцыга заўсёды прыўзьняты настрой. Заўжды ў ім фантануе мажорнасьць, бадзёрасьць, сьвежасьць, весялосьць. Усё жыцьцё Май ідзе па жыцьці ў аптымістычным настроі, але ў герояў ягоных карцін настроі розныя. На ягоных палотнах шмат вайны й чорнай фарбы. Такая неадпаведнасьць была й засталася для мяне галоўнай загадкай Данцыга.

УПЛЫВЫ

Як мастак і асоба Май Данцыг сфармаваўся ў 60-х. Тады ствараўся суровы стыль — своеасаблівая галіна ў постмадэрнізьме, адпаведна Данцыг любіў мадэрнізм, а ў ім — камуніста Пабла Пікаса й ягонага пасьлядоўніка Рэната Гутуза. Попельніца з акуркамі, напісаная тэмпэрамэнтным Гутуза, прарасла на палатне Данцыга ў выглядзе выразнай цытаты. Каменнасьць і манумэнтальнасьць вобразаў Таіра Салахава таксама знайшлі водгукі ў творах Данцыга. Але ў Данцыгу ніякім стылістычным чынам не адгукнуліся мадэрніст Марк Шагал і мадэрніст Хаім Суцін, як і не адгукнуўся ў ім Сальвадор Далі.

ДУНАЕЎСКІЯ

У нашай акадэміі ёсьць паганая завядзёнка — папракаць студэнта тым, што ён займае чужое месца. Маўляў, ты дарма сюды ходзіш, бо мастаком ня станеш, а на тваім месцы мог бы вучыцца сапраўды таленавіты чалавек, які абавязкова зробіцца добрым мастаком. Прыклады прыводзіліся зь мінулага. Данцыг згадваў, як вучыўся з сынам шырокавядомага савецкага кампазытара Дунаеўскага. Чаму сын знакамітасьці вырашыў стаць жывапісцам, было загадкаю. Ён вырашыў, бацька дапамог, і сын паступіў. Работы за яго выконвалі аднакурсьнікі, якіх Дунаеўскі-малодшы вазіў па Маскве ў машыне Дунаеўскага-старэйшага. Зразумела, з такім падыходам да вучэньня Дунаеўскі-малодшы ня стаў мастаком. І можна было б сказаць, што ён займаў чужое месца, але ён стаў добрым кампазытарам, што зьдзівіла ўсіх аднакурсьнікаў, у тым ліку й Данцыга. Таму Май Вульфавіч не казаў сваім студэнтам, нават самым лянівым і капрызьлівым, што яны займаюць чужое месца, ён любіць згадваць сваю маладосьць з таленавітымі Дунаеўскімі.

АВАНГАРДЫЗМ

Зь іншымі студэнтамі ўсё рабілася інакш, а мне старэйшыя традыцыяналісты любілі параскazваць, як яны ў маладосьці былі левымі й авангарднымі. Выкладчык Хаім Ліўшыц вучыўся ў Філонава, жыў на адной вуліцы з Шагалам. Таму я веры́ў, калі чуў ад Хаіма такое: «Вы ведаеце, я ж у маладосьці быў такі левы, такі сабе левы, што вы такога лявацтва й ня зможаце ўявіць!» За Хаімам Ліўшыцам пра свой авангардызм казаў і Май Данцыг: «Я нават пісаў задзірыстыя артыкулы! Пісаў так... Ня трэба паліваць сонца з брандспойта!» Мне добра ўяўляўся той брандспойт, бо зь яго часьцяком палівалі на мяне й маіх паплечнікаў ды аднадумцаў.

«РЭАЛІЗМЫ»

Рэальнасьць, натура, сапраўднасьць заўсёды натхнялі мастакоў. Мастакі стваралі каноны, больш аддаленыя ад натуры й больш набліжаныя да натуры. Ніхто з гэтым не спрачаецца. Я спрачаюся зь іншым, лічу, што ніякага асобнага рэалістычнага стылю не існуе. Зараз модна перамаляваць на паперу ці палатно фотаздымак і прадаваць яго за гэты самы «рэалізм». Падобнае да фота салённае мастацтва, разьлічанае на малаадукаваных пакупнікоў, таксама называюць «рэалізм». Ёсьць яшчэ «рэалізм» для начальнікаў. Ёсьць «рэалізм» касьцёльны й царкоўны. З такіх «рэалізмаў» можна было скласьці цэлы саюз мастакоў-рэалістаў. Данцыгу такая ідэя вельмі падабалася. Ён яе ўсяляк падтрымліваў. Мне яна падаецца наіўнай і нават сьмешнай. Што можна сказаць пра рэалістычны вобраз Хрыста? Гэта ж справа недасягальная, ну як і тэлефонны званок наўпрост да Бога.

ГЕНІІ

Аднойчы ў майстэрні Данцыга зайшла гутарка пра непрызнаных шырокім грамадзтвам і заўчасна забытых геніяў. Мы згадвалі сваіх знаёмых, што некалі змаглі намаляваць пару выдатных партрэтаў ці напісаць пару-тройку добрых краявідаў. Данцыг таксама распавёў гісторыю, як яго аднакурсьнік напісаў краявід на весьніцах. У яго не было палатна, і ён напісаў краявід на старых дошках. Ён напісаў краявід і памёр. Быў ваенны час. Голад. Студэнт памёр. Пра яго забыліся. А Данцыг усё жыцьцё шкадуе, што не забраў тыя дошкі з геніяльным краявідам.



Sestramoja «Змова з удзелам куцікулы» / Праект «Сьцяна», Галерэя «Ў», Менск 2013
Sestramoja «Conspiracy involving the cuticle» / Art project «The Wall», Gallery «Y», Minsk 2013



Наталя Верх «Бяз назвы» / Праект «Сьцяна», Галерэя «Ў», Менск 2013
Nallia Vierch «Untitled» / Art project «The Wall», Gallery «Y», Minsk 2013

АПОШНІ ВАГОН

Данцыг шматкроць згадваў, як у час вайны пакідаў Менск, як бацька пасадзіў сям'ю ў апошні вагон, які сыходзіў з-пад бамбаваньняў. Немцы бамбавалі Менск, людзі ўцякалі з родных месцаў, кожны вагон ім здаваўся апошнім... Доўгі час я ўсё чакаў, што Данцыг напіша палатно «Апошні вагон», бо ён вельмі ярка пра яго распавядаў, пра бацьку, пра сьлёзы, пра невядомасьць і страх. Не напісаў. Пэўна, падумаў, што ў такім палатне ня будзе пазытыву, аптымізму, перамогі...

ЗАЦІКАЎЛЕНАСЬЦІ

Цяпер любяць пытаць чалавека пра зацікаўленасьці. У Данцыга іх дзьве — альбомы па мастацтве, якія ён можа бясконца гартаць і натхняцца, і майстэрня, дзе можна пісаць вялікія, памерам з трамвайны вагон, палотны.

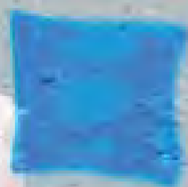
НЕПАЎТОРНАСЬЦЬ

Андрэй Плясанаў паціху-патроху назьбіраў адну зь лепшых калекцыяў сучаснага беларускага жывапісу. Ён нават склаў каталёг свайго збору. Гартаючы той каталёг, я зрабіў для сябе два адкрыцьці. Мой партрэт натуршчыка ў адзеньні будаўніка быў прыпісаны Маю Данцыгу, а пад партрэтам, намалёваным Тамарай Карэлкінай, пазначалася маё аўтарства. Тое, што Тамара намалявала мяне, крыху зьмякчала памылку. Натуршчык, праўду кажучы, быў напісаны на старым палатне, падораным мне Данцыгам, і на падрамніку засталося прозьвішча былога ўладальніка. Памылкі ў каталёзе выправіліся лёгка. Але гэтыя памылкі моцна пахіснулі маю веру ва ўласную адметнасьць і непаўторнасьць. Прамінула ўсяго нічога — нейкіх дваццаць гадоў, а маю карціну паблыталі з карцінамі Данцыга, а карціну Тамары Карэлкінай — з маімі. Паблытаў іх Плясанаў — чалавек дасьведчаны ў тутэйшых мастацкіх плынях. Праміне яшчэ якіх сорак гадоў, і ніхто ўжо ня выправіць памылкі ў каталёзе, што мяне й засмучае.

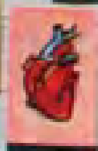


Яўген Шадко «The Wall» / Праект «Сьцяна», Галерэя «Ў», Менск 2013
Jauhien Sadko «The Wall» / Art project «The Wall», Gallery «Y», Minsk 2013

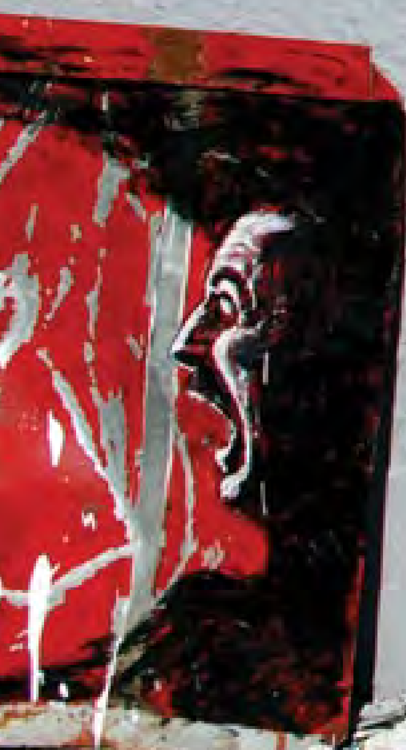











Экспазыцыя праекту «Сьцяна», Галерэя «Ў», Менск 2013
The expossition of the art project «The Wall», Gallery «Y», Minsk 2013



Падпісана ў друк 15.05.2013. Фармат 70х100 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны.
Ум. друк. арк. 12,5. Ул.-выд. арк. 12,55. Наклад 250 ас. Замова № 2325.

Выдавец І.П.«Логвінаў». ЛИ 02330/0494468 ад 8.04.2009.
Пр-т Незалежнасці 19-5, г. Мінск, 220050

Друк ТДА «НоваПрынт». ЛП 02330/0552786 ад 25.02.2009.
Вул. Геалагічная 59-4-10, г. Мінск, 220047